

Storia della Musica

**(da Storia dell'Europa
Biblioteca Repubblica–l'Espresso)**

Musica delle Civiltà antiche

Introduzione

L'indagine filogenetica sulle origini della musica, spesso alquanto trascurata nella seconda metà del Novecento a favore di questioni più facilmente circoscrivibili, dopo la pubblicazione nel 2001 del volume *The Origins of music*, a cura di Nils Wallin, Björn Merker e Steven Brown, ha ripreso ad appassionare numerosi studiosi, che l'hanno affrontata prevalentemente con approcci interdisciplinari, avvalendosi spesso del confronto con le ipotesi ontogenetiche sull'evoluzione dei comportamenti musicali infantili.

Al di là delle differenze tra le diverse prospettive emergenti, sostanzialmente condivisa è la convinzione che la musica sia antica quanto l'uomo: sin dagli albori della civiltà, l'essere umano ha prodotto suoni e ritmi dotati di diverse funzioni musicali non solo attraverso la voce, ma anche esplorando le proprietà acustiche di materiali e architetture che la natura gli offriva (quali rocce o caverne), iniziando in seguito a costruire egli stesso i primi strumenti. La suggestione del paesaggio sonoro che lo circondava è stata, senza ombra di dubbio, un impulso rilevante per l'elaborazione di un sistema articolato di

comunicazione musicale: le tracce di questo processo permangono in periodi storici più recenti, nei quali le testimonianze scritte (ad esempio nella cultura greca) sottolineano come le voci di alcuni animali – uccelli, cicale ecc. – fossero una costante fonte di ispirazione sonora per musicisti e poeti.

Ma più indietro nel tempo andiamo, più è difficile ricostruire pratiche e forme musicali, soprattutto in mancanza di fonti scritte. A questo proposito, in anni recenti si è fatta strada una nuova disciplina storica denominata “archeologia musicale” che, come viene mostrato dal contributo di Graeme Lawson in questa sezione, attraverso lo studio dei resti materiali delle culture del passato (oggi perfettamente databili con i metodi della dendrocronologia e del radiocarbonio) ha ampliato la documentazione musicale ben oltre i limiti delle culture letterarie, identificando nelle testimonianze archeologiche tracce rilevanti per indagare non solo i primi strumenti e contesti musicali ma anche, in alcuni casi specifici, l’“intenzionalità” nella scelta di spazi architettonici con finalità acustico-musicali. Si vedano, ad esempio, ipotesi recenti secondo cui le decorazioni scoperte in alcune caverne dei Pirenei francesi (dove sono stati trovati anche reperti di strumenti) fossero posizionate in luoghi anticamente selezionati proprio in base alle loro proprietà acustiche, dove cioè l’eco sonora fosse particolarmente suggestiva; o le indagini arqueo-acustiche effettuate in siti particolarmente famosi come quello di Stonehenge, in Gran Bretagna, per verificarne le (intenzionali o meno) potenzialità acustiche e postularne un utilizzo anche di tipo musicale.

La musica nelle civiltà antiche

Se per il periodo preistorico le problematiche relative alla ricostruzione di pratiche e contesti musicali sono alquanto complesse e, in alcuni casi specifici, le ipotesi formulabili solo in via sperimentale, l’avvento della scrittura rende certamente più ampio lo spettro delle testimonianze a disposizione, indagabili con una combinazione di metodi e discipline alquanto diversificate: non solo archeologiche e iconografiche, ma anche più specificamente epigrafiche, filologiche e teorico-musicali. Le civiltà esplorate nei capitoli di questa sezione dell’opera sono tra le più importanti che si sono affacciate sul Mediterraneo antico: la civiltà egizia, le civiltà mesopotamiche e quella etrusca. Certamente esse non esauriscono il ricco panorama delle culture che si sviluppano anticamente attorno al bacino mediterraneo – luogo di incontro privilegiato tra Oriente e Occidente – e per le quali è senza dubbio dimostrata un’attività di tipo musicale, come nella società fenicia e punica (per la quale sono attestate pratiche di musica e danza in ambito funerario e votivo, ad esempio); o in quella ebraica, che tante influenze ha avuto sulle musiche europee, soprattutto su quelle dei culti cristiani del primo Medioevo (e le cui testimonianze sono chiaramente rintracciabili nell’Antico Testamento, dove vengono citati numerosi strumenti musicali tra cui il kinnor, una specie di lira suonata da David per liberare Saul dagli spiriti maligni, spesso confusa con l’arpa – la famosa “arpa del re David” – a causa dell’interpretazione letterale del termine greco psalterion che, nella versione in lingua greca dei Settanta, traduce di frequente l’originale parola

ebraica). Le civiltà qui trattate si presentano però particolarmente rilevanti, necessitando di una trattazione autonoma, per un duplice motivo: da una lato l'abbondanza della documentazione a riguardo che, in anni recenti, ha fatto sviluppare i livelli della ricerca musicologica nei loro confronti in modo sostanziale; dall'altro gli stretti legami da esse intrecciati con le culture più direttamente (se pur non esclusivamente) coinvolte nella storia dell'Europa occidentale, vale a dire le civiltà greca e romana.

Nello specifico, infatti, la storia dell'Egitto si fonde direttamente con quella del mondo greco e romano entrandone a far parte integrante anche politicamente, a partire dalle conquiste di Alessandro Magno, nel primo caso, e da quelle di Augusto (31 a.C.), nel secondo. La continuità di questi regni con la tradizione faraonica precedente (nella quale la musica gioca un ruolo molto importante – attestato da immagini, testi letterari, reperti di strumenti musicali – sia nella vita pubblica che nell'ambito delle cerimonie religiose) passa anche attraverso l'integrazione delle pratiche musicali, per le quali è attestato un rapporto non solo di convivenza ma anche di mutuo interscambio. Si veda, in proposito, l'introduzione in Grecia di uno strumento musicale a percussione come il sistro, tradizionale attributo della dea Iside, secondo quanto ricordato anche da Plutarco, nell'opera *Iside e Osiride* 63. È inoltre rilevante notare come la maggior parte dei brani di musica greca, che si sono conservati sino a noi grazie a un antico sistema di scrittura, provengano proprio da papiri ritrovati in Egitto, redatti nel periodo tolemaico o all'epoca della dominazione romana, e riflettano quindi un panorama culturale già in qualche modo "globalizzato".

Per quel che riguarda le civiltà mesopotamiche, è interessante osservare che le stesse fonti letterarie in lingua greca sottolineano (pur se in maniera fortemente ideologizzata, spesso stigmatizzando l'apporto straniero) l'esistenza di influssi orientali sul mondo greco sin dall'epoca arcaica, soprattutto in relazione a strumenti e idiomi musicali. La variegata vita musicale delle civiltà che si sono succedute nelle terre comprese tra i fiumi Tigri ed Eufrate (vale a dire Sumeri, Accadi, Babilonesi, Assiri) presenta infatti molti punti di contatto con il mondo ellenico, non solo per quel che riguarda il ricchissimo corredo strumentale (arpe e liuti, per esempio, sembrano aver fatto lì la loro prima comparsa e aver solo in seguito raggiunto la Grecia), ma anche dal punto di vista più strettamente tecnico. Secondo interpretazioni recenti, rese possibili dalla scoperta di alcuni testi in cuneiforme (tra cui il fondamentale documento chiamato UET 7, 74), il sistema di sette scale diatoniche organizzate ciclicamente sarebbe entrato nell'uso greco proprio su influsso orientale e assimilato alla cultura greca attraverso la pratica strumentale.

L'importanza sostanziale della musica nel mondo etrusco è, infine, attestata indirettamente proprio attraverso fonti greche e, soprattutto, romane. Etruschi sono i musicisti (e talora gli strumenti, soprattutto aerofoni) impiegati nei culti religiosi romani, come di derivazione etrusca sembra essere stata l'istituzione dei ludi, le festività religiose più importanti della

Roma antica, che fungono da contesti privilegiati per le esibizioni teatrali e musicali. Parallelamente, le numerosissime testimonianze iconografiche relative alla musica e alla danza rilevabili nella necropoli di Tarquinia confermano questo fondamentale aspetto della cultura etrusca.

Dai suoni preistorici alle culture musicali mediterranee

Esperienze sonore nella preistoria: nuove prospettive dell'archeologia musicale

Lo studio della musica agli albori della civiltà è oggi possibile grazie all'archeologia musicale, una disciplina scientifica sviluppatasi alquanto recentemente che si propone di studiare i reperti materiali musicali delle culture del passato attraverso i metodi archeologici: in un certo senso, la scienza forense della musica antica. I suoi metodi risultano particolarmente efficaci se applicati a periodi remoti come la preistoria, per i quali non esistono testimonianze visive.

Verso un'archeologia della musica

Se proviamo ad immaginarci, 2000 anni fa, musicisti e cantori che giungono nelle nostre città dalle zone più remote dell'Impero (come sicuramente deve essere avvenuto), ci viene naturale chiederci cosa possano aver provato i Romani ad ascoltare le loro musiche. Senza dubbio alcune saranno parse esotiche e meravigliose, evocando lo splendore e i misteri di antiche civiltà: Grecia, Persia, Egitto, addirittura l'India. Ma che cosa possono aver pensato i Romani dei musicisti "barbari" che provenivano da luoghi ben più lontani di quelli civilizzati da loro conosciuti, cioè dai deserti africani, dalle pianure boschive del Nord Europa, dalle coste dell'oceano Atlantico e dalle steppe asiatiche? Se mai essi avranno udito tali musiche, devono aver percepito l'eco di qualcosa di completamente diverso: senz'altro qualcosa di primitivo e non raffinato, ma di certo anche in grado di evocare un altro tipo di mistero, più vicino alle proprie radici ancestrali ormai quasi dimenticate. Nella sua opera Germania, lo storico Tacito accenna brevemente a una musica del genere quando narra ai suoi lettori romani le leggende eroiche cantate dalle tribù delle foreste del nord. Queste erano – dice Tacito – le uniche memorie del passato che i Germani avessero mai ritenuto necessario conservare. Egli avrebbe potuto dire la stessa cosa di molti altri popoli e comunità ben più lontane, e certo anche di alcune a lui più vicine: perché, in realtà, quel leggendario passato germanico e celtico è soltanto una delle ultime tappe di quella vasta epoca che noi chiamiamo preistoria, cioè, alla lettera, quella fase della civiltà che precede l'invenzione della scrittura. La preistoria indica, quindi, quella parte di esperienza umana che si colloca in periodi in cui non vi sono documenti o in luoghi lontani dall'uso della scrittura. Una tale mancanza ci pone naturalmente in svantaggio se vogliamo sapere qualcosa di più sulla poesia e le leggende in sé, ma la musica che le accompagnava non è affatto al di fuori della portata degli studi musicologici. In che modo? È senz'altro vero che sarebbero passati altri 1000 anni prima che ovunque in Europa le melodie fossero scritte, come una pratica routinaria, ed è anche

vero che ancora oggi alcune forme di musica non sono mai state annotate su carta. Così, in un certo senso, esistono ancora frammenti di musica preistorica attorno a noi! Tuttavia attraverso l'archeologia (cioè lo studio dei resti materiali delle culture del passato) anche la musica può essere recuperata, come un grande fiume che fuoriesce dai recessi più remoti dell'esistenza umana. Una volta concepite come "età oscure", questi periodi pre e protostorici sono oggi terreni di ricerca privilegiati dagli archeologi musicali, che studiano le origini della musica attraverso le sempre più numerose testimonianze provenienti dagli scavi: le tombe dei musicisti, le loro raffigurazioni mentre fanno musica e, ancora più suggestivi, i fragili resti dei veri strumenti che le loro labbra e le loro dita hanno toccato e fatto risuonare.

Molte cose sono cambiate da quando gli storici europei hanno iniziato a chiedersi come potesse essere la musica del passato. Per lungo tempo essi hanno avuto a disposizione le sole testimonianze della Bibbia e dei poeti classici, assieme alle tradizioni popolari che tendevano ad attribuirne l'invenzione a dèi ed eroi, specie per quel che riguarda i primi strumenti musicali. In seguito, a metà del XIX secolo, i resoconti di viaggio di strane musiche in terre lontanissime hanno incoraggiato una nuova generazione di studiosi nel tentativo di ricostruire le più antiche forme musicali in base a quella che essi credevano potesse essere musica "primitiva", specie in Asia, Africa e nel Pacifico sud-occidentale. Aggiornato ad oggi, questo approccio (noto come musicologia comparata) è ancora quello che molti ricercatori preferiscono. Ma in anni recenti si è anche assistito alla nascita di quella che può risultare essere una rivoluzione ancora più importante, che emerge dall'enorme incremento degli scavi archeologici: è lo sviluppo dell'archeologia della musica come disciplina a sé. Grazie ai suoi risultati, siamo ora in grado di ricostruire alcuni dei percorsi intrapresi dalla musica per arrivare ad essere quella che noi oggi conosciamo, e di stabilire quanto lungo è stato tale cammino.

I primi ritrovamenti di strumenti musicali antichi vengono già alla luce nel XVIII secolo, spesso scoperti per caso, ma talora anche grazie agli scavi dei primi antiquari. Inizialmente ci sono troppi pochi esempi per poter ricostruire un quadro organico e non è possibile datarli: essi vengono semplicemente messi a confronto con gli strumenti popolari moderni e, anche in questo modo, scarsamente compresi. Lo stesso arco cronologico della preistoria è, in questo periodo, di per sé un mistero complicato dalla teologia. La creazione del mondo viene variamente calcolata, a partire dall'interpretazione letterale delle fonti bibliche, e inquadrata in un lasso di tempo che va dal 3952 a.C. (Beda il Venerabile) al 4004 a.C. (James Ussher). Ma, benché la scienza non abbia ancora alcuna modalità per tentare un approccio a tali questioni, cresce la consapevolezza che alcune cose siano più antiche di altre, se non altro in quanto sepolte più a fondo sottoterra, e che alcune di queste (seppellite molto in profondità) siano senza dubbio molto antiche. Attraverso l'esame della successione di strati nelle rocce

sedimentarie (procedimento conosciuto con il termine di “stratigrafia”), la geologia sta già scoprendo che alcune tipologie di fossili animali e vegetali sono non solo più infossate ma anche più primitive, e che molte di esse non si trovano più in vita da nessuna parte della terra. Questa scoperta è stata considerata applicabile tanto ai resti degli antichi esseri umani quanto a quelli dei tipi di utensili – e strumenti musicali – che essi hanno lasciato dopo la loro scomparsa. Gradualmente, a mano a mano che nuove scoperte vengono alla luce, un quadro più chiaro inizia ad emergere. Gli archeologi in Europa scoprono infatti che i resti preistorici incorporano una serie di progressi tecnologici che sembrano definire anche degli archi temporali. Nasce così il “sistema delle tre età”, con le sue tre fasi indicate rispettivamente da utensili e armi in pietra, bronzo e ferro. Delle tre, l’Età della Pietra risulta certamente la più antica, ed essa doveva senz’altro essere molto antica. L’Età del Bronzo sembra includere persone e oggetti contemporanei alle leggende più antiche registrate dai poeti greci. Alcuni ritrovamenti dalla successiva Età del Ferro, invece, possono essere messi in relazione con dati storici, in quanto tali reperti raffigurano, e a volte addirittura nominano, sovrani e magistrati conosciuti anche da documentazione storica di altro genere, in modo particolare nel mondo mediterraneo. Le monete forniscono un aiuto molto prezioso, in quanto forniscono una datazione ad altre tipologie di oggetti ritrovati vicino ad esse, inclusa la ceramica: poiché è risaputo che le mode in campo ceramico cambiano nel tempo, come avviene ancora oggi, tali cambiamenti possono essere datati. Così quando strumenti musicali o immagini di esecuzioni musicali vengono trovati in strati che contengono anche frammenti ceramici, essi naturalmente assumono la loro medesima datazione. Questo è un inizio. Nel corso del tempo diventa possibile attribuire una datazione ad un numero sempre maggiore di oggetti fino a che, nel XX secolo, la scienza si procura finalmente i mezzi per datare anche i depositi più antichi attraverso il sistema della dendrocronologia (cioè la datazione degli anelli di accrescimento degli alberi) e la datazione dei radioisotopi, utilizzando principalmente il radiocarbonio o carbonio 14.

L’Età del Ferro in Europa (600 a.C. ca. – 700 d.C.)

È certamente grazie alla datazione al radiocarbonio e alla dendrologia che siamo oggi in grado di datare in maniera molto accurata antichi strumenti musicali, o materiali organici trovati accanto ad essi. Un esempio recente alquanto rilevante proviene dalla tarda Età del Ferro europea, da un luogo chiamato Trossingen nello stato del Baden-Württemberg, in Germania meridionale. Qui, nell’inverno del 2003–2004, è stata scoperta la tomba di un musicista. Non vi sono documenti che ci possano aiutare nell’interpretazione dei resti, ma essi sono in sé magnificamente conservati. Alla base di un profondo condotto vi è una camera sotterranea che contiene le reliquie di un uomo, probabilmente un capo locale, circondato dai suoi beni e oggetti familiari: una sedia, un tavolo, un letto e altri oggetti in legno, perfettamente mantenuti in quanto immersi nella terra umida. A sorpresa, tra

le sue braccia è posta una lira a sei corde! Questo bell'oggetto in legno, decorato con draghi e serpenti in vecchio stile germanico, è anche uno strumento musicale molto raffinato. Dal modo in cui è disposta la decorazione sui suoi bracci, possiamo notare che essa aveva non solo lo scopo di favorire la tastatura delle sue corde "libere", fatte risuonare liberamente come quelle di un'arpa, ma anche la produzione di armonici o ipertoni ottenuti toccando le corde negli specifici punti indicati dagli ornamenti. Costruendo una replica possiamo ascoltare di nuovo l'incantevole effetto a campana che esso crea. Per quel che riguarda l'intonazione, lo strumento sarà stato probabilmente accordato utilizzando lo stesso tipo di scala musicale che usiamo oggi: Do-Re-Mi-Fa-Sol-La, formata cioè da toni e semitoni. Ciò è confermato più tardi, in età medievale, da un manoscritto che ci fornisce una accordatura simile per una cithara, la parola latina utilizzata probabilmente per indicare lo stesso tipo di strumento. In aggiunta a questo dettaglio, la lucidatura sulla sua superficie ci indica le modalità di impugnatura dello strumento e, ancora una volta, questa testimonianza si accorda con raffigurazioni successive che mostrano strumenti simili mentre sono suonati e accordati. Lire di questo genere avranno accompagnato poesie o, piuttosto, canti, forse secondo quella stessa tradizione menzionata da Tacito. Essi sono ricordati nella più antica epica germanica sopravvissuta fino a noi, solo in seguito messa per iscritto, di cui l'antico poema inglese Beowulf è l'esempio più completo. Molti altri esemplari di strumenti sono stati successivamente ritrovati in tombe datate tra il V e l'VIII secolo. Fonti archeologiche di questo genere risultano talora più accurate di altre tipologie di documenti grazie agli straordinari dettagli che essi, in quanto testimonianze collocate molto esattamente nello spazio e nel tempo, forniscono. La testimonianza degli anelli di accrescimento a Trossingen, ad esempio, colloca la sepoltura con molta precisione nell'anno 579 o 580. L'uomo sembra avere avuto all'incirca 30 o 40 anni quando è stato sepolto e aver trascorso la propria vita in quella stessa zona. Grazie a informazioni così ricche e precise, l'archeologia musicale ha iniziato a emergere dalle pieghe della musicologia, sviluppando le proprie domande e offrendo come risposta le proprie originali intuizioni.

Strumenti importanti nell'Età del Ferro più antica comprendono un'altra lira proveniente dalla Germania settentrionale e diverse raccolte di zufoli provenienti da Inghilterra, Francia, Germania e Svizzera, tutti contemporanei all'Impero romano. Di nuovo, alcuni di questi ritrovamenti ci mostrano in dettaglio come gli strumenti fossero intonati e suonati. Certamente quasi tutto ciò che sappiamo su questi oggetti d'uso quotidiano proviene dai ritrovamenti in sé: la storia purtroppo non ci dice quasi nulla. Probabilmente il più spettacolare tra tutti i rinvenimenti recenti è una scoperta fatta nel 2004 a Tintignac nella Francia centrale. Ancora una volta ritrovati in una fossa (ma questa volta in un deposito rituale, non in una tomba), i reperti comprendono un'intera serie di larghe trombe bronzee, assieme ad altri oggetti metallici elaborati e formalmente alquanto belli, come alcuni elmi. Essi sono datati all'incirca attorno al I secolo a.C. Le trombe sono del tipo

che gli antichi scrittori sembrano aver chiamato karnyx, lo strumento preferito dall'élite guerriera celtica. Pur familiari dalle immagini su monete e sculture, i loro dettagli – molti dei quali visti per la prima volta proprio a Tintignac – sono nonostante tutto sorprendenti. Particolarmente degne di note sono le teste di quattro di loro, che hanno la forma di cinghiali selvatici con le ampie fauci spalancate. Gli studiosi conoscevano già queste teste animali (strumenti simili sono mostrati come trofei sulla colonna traiana a Roma e ad Orange, in Francia), ma non avevano idea del fatto che le loro orecchie fossero così larghe o incavate, o che aste tubolari le collegassero alla colonna d'aria all'interno della tromba. L'unico strumento di questo tipo senza orecchie ha la testa a forma di serpente, ed è fino ad ora l'unico esemplare del genere. Altri tipi di trombe, alcune delle quali diritte, altre circolari, sono state trovate in Irlanda e Gran Bretagna (ad esempio a Llyn Cerrig Bach nel Galles). Tutti questi strumenti, belli e abilmente costruiti, mostrano una certa affinità con quelli delle civiltà romana, etrusca e greca più antica, ma sono di produzione locale. Le immagini artistiche dell'Età del Ferro forniscono una testimonianza ulteriore per spiegare l'onnipresenza della musica in questo periodo, nella forma di aerofoni a canna, zufoli e lire. Altri tipi di oggetti, e certamente anche gli stessi edifici, possono aver avuto anche funzioni acustiche. È possibile che alcune armi, specialmente gli scudi, fossero battuti ritmicamente, o suonati in altro modo, in battaglia e in parata. La verosimiglianza di tutto questo può essere mostrata attraverso esperimenti eseguiti con delle repliche. Tuttavia, tali ipotesi si sono mostrate difficili da confermare in base alla sola evidenza archeologica.

Poiché questo approccio “preistorico” non dipende da resoconti scritti, esso può indirizzare la documentazione materiale sulla musica ben oltre i limiti delle culture letterarie. Alcuni tra i suoi oggetti di studio più remoti si trovano nell'altopiano della catena montuosa dell'Altai, al confine tra Siberia e Mongolia. Lì, a Pazyryk e Bashadar, su un suolo perennemente congelato, sono state trovate tombe, datate tra il VI e il III secolo a.C., che contengono i resti di percussioni in legno e strumenti a corda con i loro rivestimenti in pelle e addirittura pezzi di corde ancora attaccate agli strumenti. Ancora una volta, tali ritrovamenti ci costringono a riconoscere la probabile esistenza di narrazioni cantate in culture che parrebbero altrimenti rozze e “primitive”. Il mondo preistorico è evidentemente un luogo a molte “voci”.

L'Età del Bronzo in Europa – l'alba delle tecnologie musicali (prima del 600 a.C. ca.)

Nell'era in cui la Grecia era ancora dominata dalle civiltà cretese e micenea, esse stesse pure isole nell'oceano della preistoria, alcune di queste voci, tra le più singolari e potenti, si possono udire anche nelle lontane terre del nord e dell'ovest. Tra i più grandi e maestosi strumenti musicali mai costruiti vi sono i corni e le trombe scandinave a stampo bronzeo della tarda Età del Bronzo (1100 a.C. ca. – 600 a.C.). Più o meno nello stesso periodo gli artigiani irlandesi fondono strumenti simili che a fatica potremmo ritenere meno degni di nota. Probabilmente gli esempi che sopravvivono sono solo

una minuscola percentuale degli strumenti usati nell'Età del Bronzo, conservatisi grazie alla durezza del loro metallo e alle speciali condizioni della sepoltura, mentre la maggior parte del materiale perduto era probabilmente costruito in legno o in corno. Tali strumenti possono essere suonati nei modi più diversi, inclusi energici moduli gestuali ritmici su un profondo suono di bordone e svariate modalità di produzione di armonici, come nelle trombe moderne. Il loro livello di raffinatezza è anche un chiaro esempio di un fenomeno rilevato molte volte nella ricerca archeologica delle origini della musica: il fatto che, alla loro prima comparsa, già molti tipi di strumenti appaiono complessi, invece che semplici o "primitivi".

La musica dell'Età della Pietra (prima del 1800 a.C. ca.)

Prima dell'Età del Bronzo si intravedono solo scorci occasionali di musica, che sono però sufficienti a mostrare come le sue origini risalgano molto più indietro nel tempo. Tra gli spazi architettonici più interessanti del neolitico o età della pietra nuova (4500-1800 a.C. ca. in Europa occidentale), vi sono templi in pietra e altri monumenti le cui peculiari proprietà acustiche possono aver condizionato il loro impiego, o addirittura la loro progettazione. Esempi particolari includono i complessi rituali di Mnajdra (Malta) e Ġgantija (Gozo), e tombe a camera come quelle di Newgrange in Irlanda.

Tutti gli edifici hanno proprietà acustiche, dalle cattedrali barocche alle cisterne sotterranee, ma alcuni studiosi di preistoria credono che i propositi di questi misteriosi spazi risonanti possano essere spiegati ipotizzando che essi siano stati usati per praticare canti, incantesimi ed esecuzioni ritmico-percussive. Almeno le percussioni sembrano essere sopravvissute nelle forme di numerosi cilindri ceramici neolitici nell'ambito della cosiddetta "cultura dei vasi a imbuto", in forma breve TRB, dalla parola tedesca Trichterbecherkultur.

La testimonianza più ricca di musica neolitica proviene però, per quel che ne sappiamo, dalla Cina. Le tombe del villaggio di Jiahu, nella provincia di Henan, contengono numerosi aerofoni musicali della cultura Peiligang, costruiti con ossa d'uccello, ognuno dei quali presenta fori per le dita accuratamente collocati al fine di produrre vere e proprie scale musicali. Risalenti a 7000 anni fa, queste scale non sono diverse dalle nostre scale diatoniche Do-Re-Mi ecc.

Da Jiahu possiamo tracciare la preistoria della musica in Cina e nell'estremo Oriente, fino ad arrivare, in epoca storica, alle tombe aristocratiche ricche di musica delle dinastie Shang, Zhou e successive. Ma le origini della musica cinese si devono far risalire ancora più indietro nel tempo, agli albori della stessa umanità. Sembra probabile che i primi americani, che si ritiene si siano mossi dall'Asia orientale più di 10 mila anni fa, abbiano portato con sé strumenti musicali quali canne e trombe. Trombe, zuffoli e flauti con fori per le dita erano comuni in tutta l'America già molti secoli prima di Colombo, mentre sembra fossero sconosciuti gli strumenti a corda. I più antichi

strumenti a corda sono stati rinvenuti a Ur nel moderno Iran e si datano all'incirca a 5500 anni fa.

Ma la musica non è un'invenzione dei contadini neolitici. Scavi in caverne francesi, tedesche e in altre parti d'Europa hanno recuperato testimonianze addirittura più antiche, alcune delle quali possono essere scientificamente datate. Una caverna risonante nei Pirenei francesi, che conserva tracce pittoriche, ha svelato più di 20 pezzi di ossa d'uccello provenienti da aerofoni musicali, con fino a quattro fori per le dita. Nella Germania del sud, in altre caverne si sono recentemente trovati strumenti simili, che si possono datare addirittura a 36 mila anni fa. Essi sono finemente elaborati (alcuni addirittura fatti d'avorio). A quel tempo gli uomini moderni erano arrivati da poco in Europa, eppure anche in questo caso è da ritenere che, pur così indietro nel tempo, siamo ancora ben lontani dall'"origine" della musica. Alcuni studiosi di preistoria e musicologi attualmente pensano che le abilità relative alla musica siano state tra gli elementi che, unendosi, hanno reso possibile lo sviluppo del pensiero complesso, del linguaggio e della parola, e che hanno quindi trasformato i nostri antenati in esseri umani. È quindi possibile che questo sia avvenuto già due milioni di anni fa, in Africa.

La musica dell'antico Egitto

Nell'antico Egitto la musica ha un'importanza fondamentale sia nella vita pubblica che nell'ambito delle cerimonie religiose. Gli Egiziani adorano il canto e utilizzano una grande varietà di strumenti musicali. Attraverso testi letterari, raffigurazioni e reperti materiali di strumenti è possibile perlomeno intravedere uno squarcio di questa antica cultura musicale, anche se non sopravvive alcuna notazione di brano musicale.

La musica in Egitto e la fase arcaica

L'antico Egitto è oggi conosciuto per la magnificenza della sua architettura monumentale e per lo splendore della sua scultura e pittura. Un'altra forma d'arte, un tempo parte integrante di questa antica e raffinata cultura ma oggi sconosciuta – se si escludono gli studiosi del settore – è la sua musica. La ragione di ciò sta certamente nel fatto che i suoni sono di per sé qualcosa di non permanente. Tuttavia, grazie agli sforzi congiunti di egittologia e archeologia musicale, è comunque possibile esplorare almeno una parte di questo tesoro perduto. L'antico Egitto è infatti un candidato perfetto per l'archeologia musicale, in quanto esso presenta tutti i tipi di testimonianze di cui essa può usufruire – fonti letterarie che descrivono sia la musica che i suoi contesti d'uso o che addirittura preservano i testi dei canti, raffigurazioni di musicisti all'opera e anche veri e propri reperti di strumenti musicali, talvolta straordinariamente ben conservati.

Da tutto questo è possibile arguire che la musica gioca un ruolo importante in tutta la storia del paese, dal periodo predinastico in poi.

Già intorno al tardo IV millennio a.C. troviamo una famosa incisione su una tavolozza d'ardesia (da Ieraconpoli) usata per polverizzare i minerali per il

trucco degli occhi, la quale mostra un branco di vari animali tra cui spicca uno sciacallo che suona un flauto obliquo (nay). Poiché esso sta in piedi sulle sue zampe posteriori e impugna lo strumento con quelle anteriori, mentre tutte le altre figure sono rappresentate come semplici animali, abitualmente si suppone che tale animale sia in realtà un uomo mascherato da sciacallo. Ad ogni modo questa è la prima raffigurazione chiaramente riconoscibile di un musicista nell'arte egizia, sebbene vi siano ceramiche più antiche che sembrano mostrare donne che danzano ed applaudono. Per questa fase arcaica, esiste anche un sonaglio d'argilla dipinto.

I cosiddetti Testi delle Piramidi, attestati a partire dal 2350 a.C. in avanti, ma sicuramente molto più arcaici, sono i testi religiosi più antichi a noi conservati. Se non è chiaro in che modo venissero eseguiti, in alcune formule rituali essi descrivono forme musicali piuttosto antiche. Vi si afferma che certi esseri divini si percuotono braccia e cosce, e pestano i loro piedi in una danza ritmica in onore del re defunto. Anche altri testi molto più recenti nominano strumenti a percussione in contesti rituali simili a questi.

L'Antico Regno

Nell'Antico Regno (metà del III millennio a.C.), la maggior parte degli strumenti classici dell'antico Egitto sono già perfettamente attestati. Quasi tutte le loro raffigurazioni provengono da tombe private, e questo semplicemente perché esse si sono preservate meglio rispetto ai templi dello stesso periodo. Le immagini solitamente mostrano un'orchestra che comprende almeno un'arpista, un suonatore di nay e, talvolta, altri esecutori. Di solito l'arpista è anche cantante. Ogni orchestra mostra, a mo' di direttore, uno o più chironomisti che compiono alcuni gesti con le mani e le dita. Nonostante i tentativi di alcuni studiosi di capire il funzionamento del sistema chironomico (talvolta arrivando addirittura a trascrivere i loro movimenti in notazione moderna!), è stato chiaramente dimostrato che non vi è modo di accertare nessuna di queste interpretazioni.

L'orchestra accompagna sempre una scena in cui il proprietario della tomba e sua moglie sono alla tavola delle offerte: di qui si è ipotizzato che anche i vivi apprezzassero la musica eseguita durante i banchetti. Dai testi sappiamo che lo stesso sovrano e individui di alto rango ricorrono spesso alle prestazioni di musicisti, i quali possono essi stessi ricoprire una elevata posizione sociale, soprattutto se assunti dalla corte reale. Uno di questi musicisti di corte è addirittura ritratto sulla sua tomba da una statua che lo rappresenta mentre suona il suo lungo nay.

Nelle cerimonie reali sono rappresentati anche strumenti non attestati nelle orchestre private. Una scena importante a questo riguardo proviene da un tempio del re Niuserra ad Abusir. Il frammento conservato mostra un uomo che suona un ampio tamburo a cornice rotondo. Ancora testimonianze più tarde, parallele a quest'immagine, relative al giubileo reale mostrano lo stesso tipo di tamburo conservato in maniera notevolmente migliore.

Il Medio Regno

Dopo la fine dell'Antico Regno e, a seguire, il Primo Periodo Intermedio, nel Medio Regno (circa 2000–1700 a.C.) gli strumenti rimangono più o meno gli stessi che nell'Antico Regno. Tuttavia non vi sono più, come nella fase precedente, molte tombe con rilievi parietali e pitture, ma in alcune di esse troviamo invece modelli tridimensionali di scene di vita quotidiana che, talora, includono anche musicisti. Queste figurine sono particolarmente interessanti in quanto le convenzioni pittoriche egizie a due dimensioni rendono qualche volta difficile immaginarsi la reale forma degli oggetti.

Uno dei dipinti musicali più interessanti del Medio Regno proviene dalla tomba della madre del visir Antefiqer. Esso mostra un uomo e una donna che suonano ciascuno un'arpa decorata in maniera leggermente diversa: gli strumenti sono dipinti con grande accuratezza. Sul muro, accanto ad essi, i testi del canto sono annotati in scrittura corsiva, come su un papiro. I musicisti sono qualificati ciascuno con il proprio titolo, nome e affiliazione. Apparentemente, essi sono membri regolari dell'entourage del visir.

A questo periodo si può datare anche una raffigurazione di nomadi semitici che include un suonatore di lira. Questa è la prima raffigurazione di una lira in Egitto. Documenti ad essa contemporanei attestano che molti asiatici dell'est vivono in questo periodo in Egitto come servi o con molteplici altre funzioni: alcuni di loro lavorano anche nel settore dell'intrattenimento, ad esempio come musicisti o danzatori presso famiglie ricche e, in modo particolare, alla corte reale.

Il Secondo Periodo Intermedio e il Nuovo Regno

Durante il cosiddetto Secondo Periodo Intermedio, questi immigrati usurpano il potere nella parte più a nord dell'Egitto. Essi sono noti come Hyksos, forma grecizzata di un termine egizio che vuol dire "sovrani dei paesi stranieri". Non più tardi di questo periodo, la lira e il liuto vengono introdotti in Egitto. Forse ciò era già avvenuto durante il Medio Regno per opera di singoli musicisti, ma fino a questo momento non è testimoniato. Tuttavia, a partire dal tardo Secondo Periodo Intermedio e dall'inizio del Nuovo Regno, questi strumenti nuovi e apparentemente molto alla moda sono ampiamente attestati, sia in affascinanti pitture tombali o altri dipinti che nei ritrovamenti archeologici. A questo periodo (XVIII Dinastia, 1550–1300 a.C. ca.) va ricondotta una grande abbondanza di scene musicali sulle pareti di tombe private, specialmente in scene di grandi banchetti che sostanzialmente continuano i soggetti dell'Antico e Medio Regno. Ma, mentre in quei contesti l'uditorio consisteva unicamente nel proprietario della tomba e la sua consorte, ora viene rappresentata l'intera famiglia, con amici e colleghi, mentre si gode cibo e bevande ascoltando l'orchestra. Qualche volta l'orchestra è mista, altre volte c'è un'orchestra femminile per ospiti femminili e un'orchestra maschile per ospiti maschili. Al di là delle diffusissime scene di banchetto, occasionalmente sono dipinte anche altre scene musicali, anche se ciò avviene più raramente. Durante la XIX Dinastia (intorno al 1300–1190 a.C.), però, il banchetto smette ancora una volta di essere un tema decorativo di ampio utilizzo nelle tombe private e viene soppiantato da scene

con tematiche di carattere religioso. Alcune di esse contengono anche raffigurazioni di musica, ma non è poi così comune.

La XVIII e la XIX Dinastia forniscono anche il più ampio spettro di ritrovamenti archeologici di strumenti musicali: liuti, lire, arpe, oboi, trombe, percussioni di varie forme e grandezze e naturalmente sistri e crotali. Molti di questi provengono dalle tombe dei musicisti che originariamente li suonavano e che si può, quindi, presumere li possedessero. Non è questo però il caso di due trombe, databili a questo stesso periodo, provenienti dalla tomba del faraone Tutankhamon, che ovviamente non le avrà suonate di persona. Esse sono state probabilmente collocate nella sua tomba per fornirgli il corredo necessario ad uno stile di vita ultraterrena adatto al suo status.

Strumenti diversi servono ovviamente a scopi diversi. Trombe e grandi tamburi a forma di barile sono strumenti tipicamente militari usati nelle parate reali, ma anche in ampie processioni religiose. Al contrario, gli strumenti a corda sono utilizzati soprattutto durante occasioni più intime, come i banchetti. Tuttavia, durante la processione della Festa di Opet, forse la più importante festa religiosa nella Tebe del Nuovo Regno, file di suonatori di liuto marciano in processione accanto a percussionisti, trombettieri, cantanti e uomini provvisti di sonagli: se a tutto questo aggiungiamo le grida di acclamazione della folla, la festa doveva proprio essere alquanto vivace!

Per alcuni anni, durante la fase più antica della XVIII Dinastia, sono di moda piccoli tamburi a cornice quadrati. In seguito essi scompaiono di nuovo, mentre la tipologia arrotondata diviene popolare sino alla fine del periodo faraonico.

Durante il breve intermezzo del periodo di Amarna, durato appena due decenni, viene introdotto un altro strumento che avrà vita breve, la lira gigante, così grande da dover essere suonata da due musicisti! Inoltre, in questo periodo, spesso suonatori maschili di liuto e lira gigante sono raffigurati bendati da un pezzo di stoffa. I suonatori di questo strumento indossano anche un tipo particolare di vestito, che fa ipotizzare fossero dei travestiti. Essi erano musicisti stranieri provenienti dal regno siriano-palestinese.

A partire dalla XVIII Dinastia sono testimoniati anche danzatori e musicisti nubiani, soprattutto in contesti militari: sono raffigurati nell'atto di suonare grandi tamburi a barile e cilindrici, mentre i danzatori indossano campanelli attorno alle caviglie, che avranno tintinnato ritmicamente.

Gli artisti stranieri possono giungere alla corte egizia in modi diversi: come bottino di guerra vivente o come doni diplomatici che accompagnano, ad esempio, principesse straniere destinate ad andare in sposa al faraone. È possibile anche che alcuni giungano di loro spontanea volontà in cerca di un lavoro, anche se non ve n'è testimonianza.

Il Terzo Periodo Intermedio e il Tardo Periodo

È assai verosimile che i musicisti egizi abbiano cercato fortuna anche nelle corti straniere: almeno la Storia di Wenamun menziona una cantante egizia alla corte del re Tjekerbaal nell'antica città fenicia di Biblo. Questa storia, che narra gli sfortunati incidenti di viaggio di un diplomatico reale egiziano di nome Wenamun, è datata già intorno all'inizio del Terzo Periodo Intermedio (intorno al 1070 a.C.), quando il potere politico dell'Impero egizio stava iniziando un ripido declino.

Le testimonianze musicali relative a questo periodo provengono principalmente dalla sfera del culto, in modo particolare dal culto del grande dio Amun-Re di Tebe. Durante il Terzo Periodo Intermedio e fino al Tardo Periodo, una figura politica e religiosa importante è la cosiddetta "Moglie del Dio di Amun", una principessa di discendenza reale. Tra i suoi compiti culturali il più importante è quello di suonare i sistri di fronte ad Amun e alla sua divina consorte Mut. Il sistro è sempre utilizzato per pacificare gli dèi e soprattutto le dee adirate.

Un ritrovamento particolarmente importante di strumenti musicali è datato al Tardo Periodo: si tratta della tomba di una ragazza di nome Tadjia vissuta intorno al 750 a.C., molto probabilmente una musicista professionista o, per lo meno, attiva nel campo dell'intrattenimento, in quanto la sua tomba contiene due liuti, di dimensioni diverse tra loro, dalla cassa armonica a forma di pera e una lira, oltre a gioielli a buon mercato e utensili per il trucco.

Più o meno databili allo stesso periodo vi sono anche testi e dipinti di musicisti e musiciste che partecipano a una festa per la dea Hathor, divinità regolarmente associata a musica e danza. Hathor è il prototipo delle numerose divinità che si riteneva dovessero essere pacificate: in caso ciò non fosse avvenuto, la loro rabbia avrebbe distrutto tutta la vita in Egitto, ma se il rito fosse stato compiuto correttamente la dea, all'esatto opposto, sarebbe diventata benevola e avrebbe assicurato la prosperità al Paese. Nel tempio di Medamud nella regione tebana sono dipinte donne che cantano e battono le mani, accompagnate da una donna con un minuscolo tamburo a forma di barile appeso al collo, un arpista con un'arpa angolare e un suonatore di liuto, entrambi uomini. I testi geroglifici che accompagnano questa scena contengono un inno alla dea, apparentemente proprio il canto che stanno intonando i musicisti. Anche le parole del canto menzionano la musica: "I sacerdoti lettori ti lodino con inni, quelli cui ciò compete recitino le liturgie di festa! Il capo celebrante ti onori con il suo tamburo a forma di barile, i percussionisti sollevino i loro tamburi a cornice! Le giovani donne ti celebrino con ghirlande di fiori, le ragazze con corone fiorite! Gli ubriachi suonino le percussioni per te durante il freddo della notte e quelli che si risvegliano preghino per te!". Il testo ci fornisce quindi una interessante descrizione della festa nel suo complesso, la quale include anche abbondanza di alcolici, danze e la possibilità di altri elementi orgiastici - tutti fatti confermati anche da altre fonti relative a questo culto.

Il periodo greco-romano e bizantino

Nel periodo greco-romano (332 a.C. – III sec. d.C.), la musica egizia indigena continua ad essere utilizzata come prima, ma diventano molto popolari anche la nuova musica e gli strumenti ellenistici. Infatti molti brani che si sono conservati con notazione musicale greca provengono da papiri provenienti dall'Egitto, soprattutto da Hermopoli e Ossirinco, due città del Medio Egitto con un'alta percentuale di popolazione greca. Sfortunatamente, per la musica egiziana propriamente detta, manca una notazione musicale chiaramente interpretabile. Tuttavia dalla biblioteca di epoca romana del tempio di Tebtynis, una piccola città nell'oasi del Fayum, proviene un papiro che conserva almeno un possibile esempio di marcatura per un'esecuzione percussiva nell'ambito di una liturgia religiosa.

Da questo stesso periodo proviene anche un testo noto come "L'Arpista Depravato", che prende in giro un musicista molto probabilmente tanto incompetente quanto goloso. Questa testimonianza, tuttavia, non è semplicemente satirica ma pare avere un legame con le festività in onore della dea Mut, di cui viene menzionata la rabbia contro il povero musicista.

Mentre nelle scene templari vengono ancora mostrati gli strumenti tradizionali dei periodi precedenti, nelle arti secolari o meno formali appaiono anche nuovi strumenti di tipo greco. A parte questo, vi sono strumenti che non vengono mai rappresentati in forme artistiche di alcun genere, sebbene esistano nella documentazione archeologica sin dai tempi più antichi e fino ad un'età piuttosto tarda. Un esempio possono essere i tipi diversi di crotali.

Alla fine della cultura tradizionale dell'Antico Egitto, la cristianità soppianta e sopprime i culti antichi (IV-VI sec.). Purtroppo è ancora argomento di discussione quanto della musica tradizionale egizia realmente sopravviva nel periodo bizantino. In modo particolare per quel che riguarda la musica della Chiesa copta, è stato ripetutamente sostenuto che essa sarebbe una sorta di continuazione della musica templare dell'Antico Egitto. Sebbene tali sopravvivenze appaiano attraenti, si deve però ammettere che non vi è alcuna prova di questo. In Egitto, anche lo strumento musicale liturgico più "anticamente egizio", il sistro, è scomparso dalla musica della Chiesa cristiana copta. Stranamente, però, esso è ancora oggi in uso nei servizi cristiani etiopici.

La musica nelle culture mesopotamiche

Nei suoi 5000 anni di storia, la Mesopotamia è stata abitata da molte popolazioni differenti, in primo luogo i Sumeri, poi gli Accadi, i Babilonesi e gli Assiri. Su questo sfondo emergono dalla Mesopotamia e da regioni vicine, come la Siria e l'Iran, molte culture musicali che riflettono influenze reciproche in continua evoluzione. La multiforme vita musicale, il suo ruolo e le sue tradizioni sono ampiamente documentate nelle fonti letterarie e iconografiche, e rivelano come in tali culture la musica sia ritenuta un'arte altamente sofisticata e di conseguenza stimata, in grado di conferire al suo esecutore una vita prestigiosa.

Strumenti musicali e performance

La nostra conoscenza della musica mesopotamica proviene esclusivamente da manufatti archeologici; immagini su pietra e terracotta, sigilli cilindrici o placche votive del periodo dinastico antico illustrano molte forme di strumenti musicali, le loro tecniche esecutive e il loro contesto culturale. Le tavolette cuneiformi, tra cui vi sono documenti d'uso corrente come lettere, ricevute e testi mitologici e poetici, ci informano sui musicisti e sulla loro formazione istituzionale, sulle tipologie di canto e sui sistemi tonali (vedi parte sulla teoria musicale) in uso. Sebbene nessun canto o melodia originali siano sopravvissuti sino a noi, queste fonti ci forniscono una ricca documentazione che ci aiuta a comprendere le numerose sfaccettature delle culture musicali mesopotamiche.

Solo pochi strumenti musicali originali si sono conservati sino ai nostri giorni. I più spettacolari sono le lire e le arpe preziosamente decorate scoperte nel 1928 da Sir Leonard Woolley negli scavi del cimitero reale di Ur, datate al XXIV secolo a.C. Tra i molti servitori che dovevano seguire i loro sovrani nella morte e che sono sepolti accanto ad essi nelle loro tombe, vi sono anche alcuni musicisti che hanno ancora le dita sulle corde dei loro strumenti. Le loro lire a cassa e le arpe che arrivano sino a 120 cm di altezza non hanno uguali, coperte come sono parzialmente d'oro e d'argento e intarsiate con pietre semi-preziose e conchiglie!

Arpe arcuate con non più di tre corde sono i più antichi strumenti a corda attestati su tavolette d'argilla dipinte datate intorno al 3100 a.C. Loro eredi in contesto sumerico sono preziose lire a cassa e arpe conosciute anche da immagini del periodo dinastico antico, che si datano agli inizi del III millennio a.C.: esse mostrano un numero di corde che varia da nove a undici. Solo a partire dal periodo accadico (2300 a.C. ca.) vengono invece introdotti in Mesopotamia i liuti, probabilmente provenienti dall'Iran occidentale.

Con l'inizio del II millennio a.C. entra in uso l'arpa angolare suonata in due modi differenti, orizzontalmente tramite un plettro o verticalmente con il pizzico delle dita. Entrambe le tecniche esecutive vengono mantenute per tutto il I millennio a.C. Forme standardizzate dello strumento sono dipinte sui rilievi di palazzo di età neoassira (900-650 a.C.), suonate più spesso stando in piedi o camminando che rimanendo seduti.

Al contrario delle arpe, le lire sviluppano molte forme e misure differenti nel corso dei 5000 anni delle culture musicali mesopotamiche. Solo le più antiche lire a cassa sumeriche codificano una struttura standard e assumono la forma di un toro o una mucca. Resti di questa tradizione si trovano nell'Anatolia e nell'Egitto del II millennio a.C., dove alcuni dipinti testimoniano l'esistenza di enormi lire suonate in contesti cerimoniali religiosi.

A parte queste lire suonate in posizione seduta, i Sumeri sviluppano versioni più ridotte che possono essere trasportate grazie a cinghie legate attorno alla spalla e suonate in posizione eretta. Questa postura esecutiva, che si

adatta anche a processioni ed esibizioni danzate, diventa comune per tipologie di lira successive che si sviluppano nel corso del II millennio a.C. Le lire piccole e riccamente decorate vengono introdotte in Mesopotamia e a Babilonia dalle tribù dei nomadi Amorrei, che emigrano dalla Siria occidentale e centrale. Per quel che riguarda la sua distribuzione culturale, la lira è lo strumento musicale più popolare della sua epoca, espandendosi per tutto l'Iran, la Mesopotamia, la Siria e la Palestina, l'Egitto, l'Anatolia e infine la Grecia.

La comparsa dei liuti nel Vicino Oriente antico è culturalmente legata agli Accadi, che espandono la loro influenza politica sulla Mesopotamia intorno al 2350–2200 a.C. Essi suonano questo strumento principalmente durante occasioni religiose. Questa tradizione continua all'inizio del II millennio a.C. ad Elam, nell'Iran sud-occidentale, la località all'origine della seconda ondata di diffusione del liuto per tutta la Mesopotamia, la Siria e la Palestina. La tipologia più diffusa è il liuto a manico lungo dalla cassa armonica rotonda o ovale, che non possiede più di tre corde: non sono invece attestate forme di liuti a manico corto, come il moderno 'ud arabo. Al di là della sua importanza per la musica religiosa, il liuto è anche uno strumento popolare suonato da giocolieri e domatori di animali, nani nudi con le gambe storte e giovani ragazze che si trovano a corte a scopo d'intrattenimento. Nel lessico cuneiforme sono attestati quasi 20 nomi diversi per indicare il liuto, fenomeno che riflette la sua ampia diffusione culturale.

Gli aerofoni sono raramente dipinti, se paragonati ai cordofoni. A parte strumenti molto elementari come semplici canne o fischietti, troviamo flauti dal collo lungo, doppi oboi, trombe e corni. L'identificazione degli aerofoni nei testi scritti è resa possibile dai determinativi che ne precedono i singoli nomi, vale a dire gi per indicare l'"ancia" o si per il "corno".

Gli strumenti ad ancia sono associati al dio della vegetazione e della fertilità Dumuzi. Il loro legame con lamenti e riti funebri è legato alla morte e resurrezione mitologica di tale divinità. Corni e trombe sono strumenti utilizzati per dare un segnale, sia durante le introduzioni cerimoniali di feste e riti templari che nelle attività militari e in lavori di costruzione.

Le percussioni preferite in Mesopotamia sono i membranofoni, rappresentati in differenti forme e misure. Caratteristici tamburi a cornice giganti, che raggiungono addirittura l'altezza di un essere umano e sono percossi da due persone, compaiono alla fine del III millennio a.C. alle corti di Ur e Lagash, suonati in contesti cerimoniali a cui partecipava il sovrano, allo scopo di dedicare sacrifici e preghiere al dio della città. A partire dal II millennio a.C., essi sono sostituiti dai timpani, che entrano quindi in uso a partire dal periodo seleucide (III–II sec. a.C.). I suoni dei membranofoni giganti hanno un ruolo essenziale nelle cerimonie religiose che intendono rilassare e confortare dèi e uomini. I timpani appartengono al repertorio dei sacerdoti-kalû, il cui compito principale è quello di portare armonia e pace nel cuore degli dèi al fine di allontanare dall'umanità la loro rabbia.

Accompagnano i grandi e profondi membranofoni gli idiofoni, strumenti più leggeri e di registro più acuto. Particolarmente importante è il sistro, conosciuto sin dai primi secoli del III millennio a.C., che nel tempo verrà poi rimpiazzato dai cimbali, suonati sia in modo orizzontale che verticale. I rilievi palaziali neoassiri mostrano tali strumenti inseriti in ensemble misti con cordofoni, tra cui si trovano arpe e lire.

Tamburi a cornice di dimensioni più ridotte, ricoperti su entrambi i lati e riempiti di materiale tintinnante, vengono suonati in tutte le occasioni, sia da soli che assieme a cordofoni, idiofoni o strumenti a fiato. Nel mondo mesopotamico sono attestate anche percussioniste donne, tipiche di grandi formazioni orchestrali, con un ruolo speciale nelle processioni religiose e nelle festività più gioiose.

Reperti originali di sonagli d'argilla si trovano in tutto il Vicino Oriente antico, dall'età neolitica in poi. Essi presentano le fattezze di vari animali – anche se i favoriti sono gli uccelli – ma si trovano anche a forma di palla o uovo con molti fori e maniglie sonanti attaccate ad essi. Oltre ad essere giocattoli da bambini, vengono utilizzati come protezione magica e in rituali di guarigione in maniera simile agli idiofoni in metallo, come battagli, cimbali e piccole campane. Campane ben più preziose, decorate con immagini di demoni protettivi conosciuti solo a partire dal I millennio del periodo neoassiro, sono usate dai sacerdoti per scopi apotropaici.

L'esistenza di tecniche di canto ed esibizioni vocali diversificate è testimoniata sostanzialmente in forma scritta, in quanto l'identificazione dei cantanti dalle immagini appare piuttosto problematica. Le testimonianze nei testi cuneiformi suggeriscono una differenziazione di voci acute e gravi, che cantano in formazioni responsoriali e antifonali. I solisti sono i favoriti nel padroneggiare un canto ornamentale melismatico con un tono parzialmente vibrante e trillante, accompagnati da strumenti a corda solisti o da un coro che intona un bordone.

Terminologia

L'identificazione di strumenti musicali attraverso i loro nomi originari sumerici e accadici è in continua discussione. Il materiale di base e la tipologia di uno strumento è indicata attraverso determinativi sumerici scritti all'inizio o alla fine del nome stesso: a seconda che siano legno (gish), canna (gi), metalli (urudu per il rame e zabar per il bronzo) o pelle di animale (kush), gli strumenti si identificano come cordofoni, aerofoni o membranofoni e idiofoni.

L'ambivalenza dei termini tecnici è una caratteristica della musica mesopotamica. Ciò si può osservare in modo particolare per la terminologia sumerica, dove parole come tigi, adab o zami possono indicare allo stesso tempo uno specifico strumento musicale, un tipo di canto o un'esibizione culturale.

Inoltre, le singole parole e il loro significato sono soggetti ai continui cambiamenti della tradizione musicale nel tempo e nello spazio. Può addirittura accadere che, a causa del suo contesto multiculturale, lo stesso strumento abbia due nomi diversi.

Più impegnativa è la discussione sulla parola sumerica balag, che per i più antichi Sumeri del III millennio a.C. potrebbe essere il nome delle lire a forma di testa di toro, sacre e addirittura divinizzate. Durante l'ascesa della cultura babilonese, intorno al II millennio a.C., i membranofoni assumono un ruolo centrale nella musica religiosa. A partire da questo periodo, balag è usato come termine per indicare le percussioni a cornice giganti divinizzate. Ogni dubbio scompare nel caso dei timpani liliz/lilissu (rispettivamente in lingua sumerica e accadica), che solo in un'occasione compaiono con un'immagine e il nome scritto accanto ad essi su una tavoletta cuneiforme datata al periodo seleucide (III-II sec. a.C.).

Musica e musicisti nella società mesopotamica

Testimonianze di attività musicali provengono soprattutto da fonti prodotte nell'ambiente dell'élite più elevata, ragion per cui le informazioni sulla musica di tutti i giorni, eseguita per strada e nei campi di lavoro, sono scarse e si ricavano come informazioni secondarie da fonti iconografiche piuttosto popolari, come i rilievi in terracotta dell'antica Babilonia (II millennio a.C.). Oltre ai professionisti attivi alla corte del re o al tempio, abbiamo notizia di giocolieri, commedianti e domatori di animali che suonano percussioni, flauti o liuti per accompagnare le loro esibizioni danzate. Non si sa invece quasi nulla della musica suonata all'interno delle mura di casa. Nonostante ciò, sembra che fosse una tradizione per ogni cittadino partecipare alle esibizioni coreutico-musicali locali legate al culto.

Il dio patrono della musica e dei musicisti è Ea (Enki in lingua sumerica), dio della saggezza e dell'artigianato che rappresenta anche l'origine di tutte le conquiste culturali e l'ispirazione creativa. Ishtar (Inanna in lingua sumerica), la dea dell'amore e della guerra che rappresenta il cambiamento e la diversità, è invece la patrona di gruppi ai margini della società, cui possono appartenere anche musicisti di strada, giocolieri, danzatori e speciali sacerdoti.

All'interno della grande varietà di artisti musicali nel Vicino Oriente antico, due sono le professioni che mantengono un ruolo centrale nel corso di tutti i 4000 anni della storia mesopotamica. Innanzitutto il nar (in accadico narum), sostanzialmente un cantante e suonatore di strumento a corda che si esibisce sia a corte che al tempio in varie posizioni gerarchiche. Il "bardo" personale del re è il nar lugal, vale a dire il "musicista del re", e ha il compito di celebrare e cantare la fama del suo sovrano. Il gala (in accadico kalûm) è invece un sacerdote musicista e cantore di lamenti, che dedica la sua performance di cantante e percussionista - in tempi più antichi anche di suonatore di lira - esclusivamente agli dèi. Nel I millennio a.C. il suo

repertorio di canti sumerici, che consiste in lamentazioni che hanno lo scopo di calmare le divinità, si sviluppa in un canone liturgico.

Esempi da due lamenti sumerici

Uru Ashera “La Città in lacrime” ll. 27 ss.

La mia città piangeva a dirotto in una insopportabile miseria. La sua gente era ammassata

La mia città piangeva a dirotto come il sibilo di una scure. I suoi giovani erano ammassati.

La mia città piangeva a dirotto come il frastuono del mare. I suoi uomini erano ammassati.

...

Utugin Eta “Sorgi come il sole” ll. a+207 ss.

Nella città egli ha maledetto il suo signore (il dio della città)

Ha prostrato la sua signora (la dea della città) in malattia.

Quella città abbandonata dal suo signore

Enlil (il capo del pantheon divino) l’ha trasformata in un luogo tormentato.

Colui che piange i defunti versa lacrime in questo luogo.

Colui che pronuncia i lamenti versa lacrime in questo luogo.

...

Il pastore suona la canna dei lamenti in questo luogo.

Il sacerdote gudu non parla più in modo felice in questo luogo.

Il sacerdote gala non canta più “Oh, mio cuore!” in questo luogo.

In quanto arte sofisticata, la musica è comunicata e tramandata in modi diversi. In periodi di stabilità politica, essa viene insegnata in apposite scuole, strutture ben organizzate annesse ai palazzi e ai templi. Ma i testi cuneiformi documentano anche la pratica di lezioni musicali private, impartite sia a laici che a persone che aspirano a specializzarsi in una professione religiosa. Un sacerdote-musicista apprendista può spendere metà della sua vita vivendo a casa del suo maestro per completare la propria istruzione.

Lo status sociale di un musicista dipende dalla sua formazione istituzionale o familiare, pur se posizioni altolocate e prestigiose, a contatto diretto con un sovrano, sono solitamente assegnate a uomini. I musicisti professionisti sono molto stimati, portando addirittura grandi re come Shulgi di Ur a vantarsi nei propri inni di essere un maestro nell’esecuzione musicale.

Shulgi Inno B ll. 154 ss.

Io, Shulgi, re di Ur, mi sono dedicato anche all’arte musicale. Nulla per me è troppo complicato; conosco la gamma completa delle percussioni tigi e adab,

la perfezione dell'arte musicale. Quando fisso i tasti sul liuto, che cattura il mio cuore, non danneggio mai il suo manico; ho inventato delle regole per innalzare e abbassare la sua accordatura(?).

...

“Anche se mi portano uno strumento musicale che non ho mai ascoltato prima, come si potrebbe fare a un musicista professionista, quando inizio a suonarlo faccio conoscere il suo vero suono; sono in grado di maneggiarlo come se lo avessi già avuto tra le mani. Intonarlo, tendere e allentare le corde e fissarle non sono gesti al di là delle mie competenze. Non faccio risuonare lo strumento ad ancia come uno strumento rozzo, e di mia iniziativa sono in grado di intonare un canto sumunsa o di cantare un lamento allo stesso modo di chi lo fa regolarmente.”

“Stelle musicali”, nel moderno senso della parola, sono per il resto sconosciute; in generale in Mesopotamia non è un fatto comune mettere in rilievo singoli esseri umani che non siano il sovrano. Anche se conosciamo i nomi di molti musicisti conservati in vari documenti di vita quotidiana, i testi poetici ne ricordano pochissimi individualmente: in primo luogo il cantore personale di Gilgamesh che, secondo la leggenda, attraverso il suo canto incita il proprio padrone alla battaglia contro il selvaggio toro celeste.

Teoria musicale

Lo sviluppo di un sistema di temperamento codificato è attestato nella Babilonia meridionale del II millennio a.C. da numerosi testi cuneiformi. Secondo il fondamentale documento denominato UET 7, 74, questo sistema viene elaborato per intonare sette scale diatoniche differenti su una lira o un'arpa a nove corde. Il sistema si basa su cicli di quinte discendenti e quarte ascendenti e assomiglia molto a quello successivamente sviluppato dai pitagorici, in contesto greco, intorno al VI secolo a.C.

Considerati i suoi fondamenti pratici, non vi è definita alcuna altezza assoluta ma piuttosto l'intervallo esistente tra una corda doppia sullo strumento. A tali intervalli viene applicata una terminologia fissa che fa riferimento a quinte e quarte differenti, così come a terze e seste.

La stessa terminologia si ritrova negli elenchi di parole medio babilonesi, nei canti hurriti del XIII secolo a.C. trovati ad Ugarit e nelle istruzioni di preghiera neoassire del tardo I millennio a.C. Essendo una notazione musicale rudimentale che indica modelli intervallari che accompagnano la performance vocale, questo sistema mostra un'ampia diffusione sia geografica che storica.

Citazione dal documento UET 7, 74 (II millennio a.C.)

“Se la lira zami è nella [scala] pitu [= corde 7 4],
e tu suoni il [bicordo] embubu [corde 3 7] e non è chiaro,
allora rilascia la terza corda,

e il/la [bicordo/scala] embubu [3 7] diventerà chiaro.
Se la lira zami è nell'[intonazione] embubu [3 7],
e tu suoni il [bicordo] kitmu [= corde 6 3] e non è chiaro,
rilascia la sesta corda,
e kitmu [6 3] diventerà chiaro.”

Commento: Il sistema si basa sull'intonazione del tritono all'interno di una scala ad un intervallo di quinta o di quarta (cioè da non chiaro a chiaro). Ogni volta che un tritono viene intonato ad un intervallo di quarta o di quinta modificando l'intonazione di una singola corda di circa un semitono, si ottiene una nuova scala.

Testimonianze più tarde dell'esistenza di determinati accorgimenti esecutivi si può osservare anche nelle preghiere liturgiche del periodo tardo babilonese (III–II sec. a.C.). Vocali singole o combinate, sillabe o nomi di strumenti a percussione sono tutti scritti a caratteri piccoli a mo' di glosse sopra o sotto le parole. Questi segni supplementari indicano sequenze melodiche e strumentali della preghiera secondo le modalità di una rudimentale notazione in forme di melismi o canto a bordone. Il loro esatto significato e la loro precisa lettura non sono ancora stati decifrati.

La musica in Etruria

La grande importanza attribuita alla musica nella cultura etrusca è attestata concordemente dalle fonti letterarie greche e latine ed è confermata dallo studio dell'iconografia e dei reperti archeologici. Quasi tutti gli strumenti presenti in quell'epoca nell'area del Mediterraneo sono stati utilizzati dagli Etruschi in numerose occasioni rituali, militari, ludiche e nella vita quotidiana.

Le fonti letterarie dell'Antichità

Nel suo brillante saggio *Vita quotidiana degli Etruschi* (1963), Jacques Heurgon introduce l'argomento della musica con un'osservazione perentoria e inconfutabile: “Il posto enorme attribuito alla musica nella vita degli Etruschi è certamente una delle caratteristiche più impressionanti della loro civiltà”. In effetti, la sorprendente quantità di testimonianze relative a questo aspetto della cultura etrusca, nonostante l'assenza di fonti letterarie dirette, di una manualistica musicale di tradizione diretta o indiretta del tipo di quella tramandata dall'antica Grecia, di evidenze riconducibili ad una qualche forma di notazione scritta, dimostra in modo inequivocabile la peculiare rilevanza e la ricchezza del “paesaggio sonoro” dell'Etruria.

Diversi autori greci e latini sottolineano il rapporto privilegiato degli Etruschi con il mondo dei suoni e con alcuni strumenti in particolare, tutti appartenenti alla famiglia degli strumenti a fiato, gli “aerofoni”. Il più diffuso è certamente l'aerofono doppio ad ancia, costituito da due canne separate, che è conosciuto in Grecia come aulos e usualmente indicato dai Romani con il termine plurale *tibiae*, mentre, per quanto riguarda il nome etrusco, si ritiene che il termine latino *subulones*, con cui sono originariamente

designati i suonatori etruschi di questo strumento, si legghi al termine etrusco *suplu*; l'uso corrente di denominarlo "doppio flauto" è un frequente errore di classificazione organologica. Aristotele (fr. 608 Rose) si dimostra sorpreso nello scoprire che gli Etruschi praticano il pugilato, frustano i loro servi e preparano i cibi accompagnati dal suono dell'*aulos*; secondo un ulteriore dettaglio fornito dallo storico Alcimo Siculo (FGrH, 560 F 3), con tale suono impastano il pane. Inoltre, Ateneo nei Sofisti a banchetto (13, 607a) si sofferma sulla consuetudine di deridere un allievo di Teofrasto, l'ateniese Polistrato, che si dedica con eccessiva passione a questo strumento e indossa una veste da *auletes*, chiamandolo l'Etrusco (*Tyrrenos*). Eliano, nella sua Storia degli animali (12, 46), sostiene che in Etruria i cinghiali e i cervi vengono catturati non solo con le reti e con i cani ma anche, e soprattutto, con dolcissime melodie suonate dall'*aulos*; gli animali si lasciano a tal punto ammaliare che cadono nelle trappole, vittime della musica.

I Romani si avvalevano abitualmente di *auleti* etruschi per le loro cerimonie, di cui la musica costituiva un insostituibile complemento; Virgilio, nelle Georgiche (2, 193–194), presenta proprio un musicista etrusco intento a soffiare nel suo strumento d'avorio presso l'altare, davanti a vassoi di viscere fumanti e, secondo Ovidio (Arte di amare 1, 111), il primo suonatore di *tibiae* ad entrare nella storia di Roma è un etrusco (*tibicen Tuscus*) che, durante lo spettacolo organizzato da Romolo per i *Consualia*, intona la melodia al cui ritmo il *ludius* batte per tre volte il piede a terra, segnale convenuto per dare inizio al mitico "ratto delle Sabine". Il prestigio degli *auleti* etruschi trova conferma anche in Ennio (Satire 65) che, per indicare l'*auleta*, non utilizza il termine latino *tibicen*, ma l'etrusco *subulo*, e in Livio (Storia di Roma, 9, 30), il quale attesta che gli *auleti* etruschi erano ritenuti indispensabili dai Romani durante i riti sacrificali.

Un altro genere di strumento a fiato, che oltre ad essere considerato essenziale in importanti cerimonie e largamente impiegato in varie circostanze, viene unanimemente presentato dalle fonti come invenzione di origine etrusca è la lunga tromba "tirrenica" (= etrusca) di bronzo (*Tyrsenike salpinx*) spesso citata nelle tragedie greche classiche del V secolo a.C. Probabilmente, questa definizione non indica un tipo specifico di tromba, ma include invece tutte quelle che possono essere identificate come varianti; dalle trombe diritte, come la *salpinx* greca o la *tuba* romana, a quelle ricurve; in quest'ultimo caso la curvatura può riguardare soltanto il tratto del padiglione, come nel caso del *lituus*, oppure l'intero caneggio, arrivando così ad assumere un profilo circolare e ad essere provvisti di un supporto trasversale sul diametro, come nel caso del *cornu* romano.

Molte testimonianze antiche, lessicografiche, scoliastiche e letterarie, confermano l'origine etrusca di questi strumenti. Se tutte queste fonti si limitano a segnalare la qualifica di "tirrenica" generalmente attribuita alla tromba, non ne mancano altre che fanno riferimento anche a circostanze specifiche o che addirittura hanno la pretesa di indicare il nome di colui che ne è considerato l'inventore o di colui che ne ha diffuso l'uso presso le altre

popolazioni. Diodoro Siculo (Biblioteca storica, 5, 40) è molto chiaro nell'affermare che la tromba è invenzione degli Etruschi, ideata originariamente per scopi bellici; egli afferma che i Tirreni, nell'organizzare le loro forze di terra, concepirono la tromba, strumento estremamente utile in guerra, e precisa che da loro prese il nome di salpinx tirrenica. Pausania (2, 21, 3) sostiene che Tirseno (= Tirreno) per primo inventò la tromba; Silio Italico, dove narra sinteticamente la migrazione etrusca in Italia (Punica, 5, 9-13), nomina anch'egli l'eroe eponimo Tirreno, il quale conduce dalla Lidia i giovani Meoni attraverso il mare fino alle coste latine, dà il nome a quelle terre e per primo fa conoscere il suono della tromba ai popoli presso i quali giunge, in quanto strumento musicale caratteristico dell'attività bellica e simbolo del potere che si accinge ad instaurare in Italia. Igino (Fabula 274) lo indica piuttosto quale inventore di uno strumento idoneo a convocare genti lontane per annunciare eventi importanti: la conchiglia forata (concha pertusa), arcaico prototipo di tutti gli strumenti di questo tipo. Isidoro di Siviglia (Origini, 18, 4, 2) ascrive l'invenzione della tromba ai pirati (praedones) tirreni e ne spiega la ragione: i pirati tirreni, dispersi circa maritimas oras, inventarono la tuba perché, in virtù del suo suono penetrante, poteva essere udita anche da lontano. Altre testimonianze ne attribuiscono l'invenzione a Piseo il Tirreno, eponimo della città di Pisa, o a Maleo, re dei Tusci (= Etruschi) e condottiero di pirati. Inoltre, per Ateneo (4, 184a), anche il cornu è stato inventato dai Tirreni.

Fonti più tarde, scoliastiche o lessicografiche, presentano un ampio elenco di trombe: ellenica, egizia, gallica, paflagonica, medica e tirrenica. Un dato interessante è che Aristonico (p. 165 van der Valk) opera una netta distinzione fra lo strumento dei Greci e quello dei Tirreni: del primo specifica la forma e riferisce che fu inventato da Atena; del secondo, oltre alla forma, riferisce anche la qualità del suono. Inoltre, nell'attribuire ad Atena l'invenzione della tromba ellenica, evidenzia tuttavia un legame di questo strumento con gli Etruschi fornendo la notizia, assente dalle altre fonti, secondo cui la dea inventò la tromba ellenica per i Tirreni.

Le fonti iconografiche e la documentazione archeologica

Il legame privilegiato con la musica e la preminenza degli strumenti aerofoni che le fonti greche e latine attestano, trovano ampia conferma nell'analisi del repertorio iconografico e dei reperti archeologici relativi alla civiltà etrusca.

Le immagini che illustrano questi aspetti peculiari della loro cultura hanno molteplici provenienze: pitture parietali delle tombe, vasi dipinti, incisioni su specchi, ciste, lamine e statuette di bronzo, rilievi su sarcofagi, cippi, stele e urne funerarie, lastre decorative di terracotta e altro ancora. Musicisti e danzatori sono ritratti con sorprendente frequenza nelle circa 180 tombe etrusche dipinte con soggetti figurati (VII-III sec. a.C.). Di queste, quasi l'80 per cento si trova a Tarquinia, dove una rilevazione consente di individuare le raffigurazioni di almeno 129 strumenti musicali in 52 tombe, con datazioni che coprono un periodo compreso tra l'ultimo quarto del VI secolo e l'inizio

del III secolo a.C.; l'aulos si conferma come lo strumento di gran lunga più diffuso, con 67 diverse rappresentazioni.

Una rilevazione analoga, condotta da Jean-René Jannot sul repertorio delle urne funerarie arcaiche da Chiusi, decorate con rilievi figurati, offre un risultato simile: almeno 42 strumenti appaiono su 38 urne, con datazioni che dalla metà del VI secolo a.C. giungono fino alla metà del V secolo a.C. e, anche in questo caso, l'aulos è lo strumento più ricorrente, con 22 riproduzioni. Le scene dipinte nelle tombe di Tarquinia, Chiusi e Orvieto evidenziano poi la veridicità delle già citate testimonianze degli autori antichi, come la presenza di auleti nei combattimenti di pugili e lottatori o, come nelle pitture della Tomba Golini I di Orvieto, dove il dettaglio fornito da Alcimo sulla lavorazione del pane al suono di questo strumento trova un puntuale riscontro.

Per quanto riguarda i materiali impiegati, Plinio (Storia naturale, 16, 172) sostiene che gli Etruschi per i loro sacrifici si servivano di auloi realizzati in legno di bosso, mentre per gli spettacoli usavano auloi in legno di loto, in osso d'asino o in argento; a causa della deperibilità del legno, soltanto rari esemplari sono sopravvissuti: 14 elementi lignei di auloi sono stati recuperati in un relitto affondato poco dopo il 600 a.C. nella baia di Campese, all'isola del Giglio, e un ulteriore ritrovamento, in osso, ma purtroppo privo delle due estremità, proviene dal territorio di Chianciano.

I vari tipi di trombe, benché siano soggetti meno frequenti, sono comunque raffigurati nelle tombe di Chiusi e Orvieto, negli stucchi a rilievo della Tomba dei Rilievi Dipinti a Cerveteri e sono presenti almeno 18 volte nelle tombe tarquiniesi, illustrando sempre un'evidente funzione cerimoniale e indicando il rango elevato del defunto; a questo proposito è opportuno ricordare che, secondo Strabone (Geografia, 5, 2, 2), le trombe, le pratiche religiose e la musica furono importate a Roma proprio da Tarquinia, da dove provengono infatti frammenti di diversi cornua in bronzo e anche un esemplare quasi completo, integrato da restauri, il cosiddetto Corno Castellani.

I riti di fondazione di una città etrusca prescrivono l'uso di uno strumento rituale, il lituus, la lunga tromba in bronzo dal padiglione ricurvo che Giovanni Lidio (De mensibus, 4, 6) fa corrispondere alla tromba sacra (hieratike salpinx) di cui persino Romolo si serve durante i riti sacri compiuti quando assegna il nome di Roma alla città che sta fondando; come osserva Cicerone (Della divinazione, 1, 30), questo strumento musicale e l'omonimo bastone augurale caratteristico degli Etruschi sono indicati con lo stesso nome proprio per la loro somiglianza. Un esemplare di lituus è stato rinvenuto nel 1985 in un'area sacra a Tarquinia, ritualmente ripiegato in tre e perciò intenzionalmente defunzionalizzato, deposto in una fossa votiva tra il 700 e il 675 a.C. in associazione con oggetti di uso militare, un'ascia e uno scudo, resi analogamente inservibili.

Reperti di questo genere sono stati scoperti anche in altri contesti etruschi, come il cornu in bronzo dal Tumulo dei Carri di Populonia (prima metà del

VII sec. a.C.) e quello in avorio dalla Tomba Barberini di Palestrina (seconda metà del VII sec. a.C.). Alcuni esemplari di lituus sono attualmente conservati in diversi musei, in Italia e all'estero, mentre la più antica raffigurazione di una tromba diritta proveniente da un centro etrusco, una salpinx apparentemente lunga circa due metri e utilizzata durante uno scontro navale, è dipinta su un vaso figurato proveniente da Cerveteri, il notevole Cratere di Aristonothos (650 a.C.). Infine, dalla sepoltura tarquiniese (Poggio dell'Impiccato, Tomba 1) di un eminente guerriero della prima metà dell'VIII sec. a.C. proviene anche una conchiglia forata, l'arcaico prototipo di tutte le trombe citato da Igino.

Per concludere con gli strumenti a fiato, nell'affresco della Tomba dei Giocolieri a Tarquinia (510 a.C.) viene rappresentata per la prima volta la syrinx, il cosiddetto flauto di Pan; successivamente tale strumento appare riprodotto su vari oggetti di pregio in bronzo, su un cippo da Chiusi e su almeno tre urne da Volterra. In una di queste urne, datata alla fine del III secolo a.C., è inoltre possibile riconoscere un probabile flauto traverso che, comunque, è sicuramente raffigurato su un'urna del II-I secolo a.C. proveniente dalla Tomba dei Volumni presso Perugia.

Per quanto auloi, litui, cornua ed altri aerofoni costituiscano l'aspetto dominante dell'universo sonoro etrusco, anche gli strumenti a corde sono largamente attestati. Gli strumenti con corde di uguale lunghezza come la lira e la kithara, solitamente in compagnia degli auloi, sono raffigurati nelle tombe dipinte di Tarquinia almeno 34 volte e, come gli aerofoni, appaiono in centinaia di vasi dipinti di produzione locale. La prima rappresentazione di una specie di proto-kithara (o phorminx) a sette corde, suonata con un plettro, compare su uno dei più antichi vasi dipinti figurati (680-660 a.C.) provenienti dall'Etruria, l'anfora del Pittore dell'Eptacordo. Purtroppo, a causa del materiale deperibile utilizzato per realizzare questa classe di strumenti, nessun esemplare sembra essere sopravvissuto fino ad oggi ma, in compenso, un buon numero di plettri in avorio e in osso è stato recuperato nelle necropoli di vari centri etruschi come Vulci, Cerveteri e Tarquinia, con datazioni comprese tra la prima metà del VII secolo a.C. e la metà del VI secolo a.C.

Le ultime classi di strumenti analizzate sono quelle degli "idiofoni", dove il suono è prodotto dal materiale stesso di cui sono costituiti, come nel caso dei sonagli, e dei "membranofoni", ovvero i tamburi. I più antichi oggetti sonori idiofoni provenienti dall'Etruria risalgono al X-IX secolo a.C.; si tratta di sonagli fittili piriformi rinvenuti in sepolture dell'antica Età del Ferro di Tarquinia e di Verucchio. Altri sonagli di forma analoga, con datazioni che giungono fino alla fine del VII secolo a.C., sono stati recuperati in vari siti dell'Italia centrale; sono tutti in ceramica, con l'eccezione di un esemplare in bronzo da Veio. Tra gli idiofoni, oltre ai ritrovamenti di sonagli, di piccole campane e piattini in bronzo e di tintinnabula metallici di vario genere, vanno inseriti anche i krotala, un tipo di nacchere spesso rappresentato nelle

mani delle danzatrici raffigurate su vasi, rilievi funerari, pitture tombali, statuette in bronzo.

Nonostante i membranofoni siano presenti in quell'epoca nell'area del Mediterraneo, in particolare il tamburo a cornice, chiamato tympanon dai Greci e tympanum dai Romani, questi strumenti costituiscono la presenza più elusiva ed enigmatica dello strumentario etrusco. Nessun reperto pertinente a questa classe è stato ancora identificato e le evidenze iconografiche, di solito copiose, si riducono a un limitato numero di vasi dipinti con scene a carattere dionisiaco, dove il tympanum sembra assumere un ruolo di vitale importanza nei relativi rituali.

La danza e il canto

La danza illustra un altro aspetto notevole e chiaramente complementare alla musica della cultura etrusca. I passi e i gesti delle danzatrici e dei danzatori, che è possibile ammirare nei moltissimi esempi dell'abbondante documentazione iconografica, suggeriscono coreografie evocative e complesse; si è persino cercato di ricostruire alcune successioni di movimenti con sequenze ottenute dalle singole immagini a disposizione. Come ricorda Livio nella Storia di Roma (7, 2), nel 364 a.C., a causa del perdurare di una pestilenza che aveva colpito la città, in un tentativo di placare l'ira degli dèi, si organizzano degli spettacoli (ludi scenici) al suono delle tibiae, ma senza alcun canto, con danzatori chiamati dall'Etruria.

L'assenza del canto in questa circostanza non esclude però la sua pratica in altre occasioni; infatti, non mancano le raffigurazioni in cui è plausibile ipotizzarla. Ad esempio, nella già citata anfora del Pittore dell'Eptacordo, oltre a cinque personaggi coinvolti in una danza acrobatica, di cui tre armati, il protagonista principale è proprio un cantore dall'aspetto ispirato che suona un singolare strumento a sette corde; la sua bocca è aperta, come per una sostenuta emissione di voce. Una serie di elementi sinuosi, quasi delle onde sonore, appare ripetutamente tra le figure; la sua reiterazione potrebbe forse rappresentare la propagazione del canto nell'aria.

Inoltre, con una ricerca negli scarsi resti letterari etruschi, è possibile individuare alcune testimonianze epigrafiche che suggeriscono elementi sulla loro natura ritmica, e forse melica, considerando anche la possibilità che la cosiddetta "interpunzione sillabica", presente su iscrizioni arcaiche, indicando la separazione tra sillabe di quantità diversa, stabilisca una notazione sia metrica che melodica in quanto, nel mondo antico, l'accento tonico e il suono alto/acuto spesso coincidevano. Si è più volte individuata, nei testi etruschi, la presenza di raggruppamenti regolari di parole e di sillabe, ripetizioni, allitterazioni, rime, che denunciano una forte disposizione alla forma ritmica. In effetti, fin dall'epoca orientalizzante (VIII-VII sec. a.C.) esistono in Etruria esempi di lettere utilizzate per rendere sillabe, cantilene e stringhe di caratteri, espressive di un puro ritmo, che, una volta pronunciate, ne restituiscono anche una dimensione "musicale". A proposito del testo etrusco conosciuto come Liber Linteus, è stato notato come certe parti

contengano formule ripetute che assumono l'andamento di una specie di nenia e che danno l'idea di una ritmica cadenzata. Anche per la lamina bronzea dell'area C di Pyrgi si fa riferimento a una cadenza ritmata, compiendo un accostamento ai carmina latini preletterari, del genere dei canti che accompagnavano le danze rituali dei Salii. Un'ulteriore conferma di lettura ritmica è offerta dall'epigrafe di San Manno (III sec. a.C.) presso Perugia, in cui è stato riconosciuto un testo metrico con tre versi ritmici, affini ai saturni latini, seguiti da un esametro dattilico. Il confine tra poesia e musica rimane ancora incerto; l'elemento che accomuna questi pochi ma significativi esempi etruschi è comunque il ritmo, che con la sua cadenza può assolvere l'esigenza di un linguaggio ispirato e trascendente, distinto dall'ordinario.

Musica greca

Introduzione alla musica greca

La parola italiana “musica” e le espressioni corrispondenti in molte altre lingue europee (music, musique, Musik ecc.) derivano senza dubbio, attraverso la mediazione del latino, dal termine greco mousike: ma se oggi per “musica” s’intende una pratica che, oltre a fare uso di suoni (strumentali e/o vocali) organizzati in base a regole culturali, solo in alcuni casi li mette anche in relazione con parole e/o gesti coreutici, nell’antica Grecia la formula

mousike techne (alla lettera l'“arte delle Muse”, le divinità che sovrintendono a ogni disciplina artistica) è correlata a un evento nel quale vengono armonizzati non solo canto e accompagnamento strumentale, ma anche poesia e danza.

Tenendo conto di questa differenza di significato tra i due termini, questa sezione si concentrerà su quelle pratiche nelle quali la mousike techne dei popoli dell'antica Grecia si è realizzata in maniera più significativa e sulle riflessioni che il pensiero antico ha elaborato su tali pratiche, soprattutto su quelle più intimamente connesse con le vicende musicali successive.

Diverse trattazioni saranno dedicate a sottolineare come gli eventi musicali nella Grecia antica abbiano una fruizione prevalentemente pubblica (anche quando l'occasione della performance scaturisce da una circostanza che oggi definiremmo “privata”, come può essere il caso di un funerale o di un matrimonio) e ampiamente condivisa da parte della collettività. La musica è inoltre considerata dagli antichi parte integrante della formazione e dell'educazione di ogni cittadino, in virtù dell'enorme potere psicagogico (cioè “che muove l'anima”) e terapeutico ad essa attribuito.

In Grecia si fa musica nei periodi e nei contesti più vari, dalle corti micenee alla quotidianità delle poleis, il cui calendario religioso e civile è scandito da esibizioni artistiche talora circoscritte a gruppi limitati della cittadinanza (per esempio uomini, come nei simposi, o donne, come in celebrazioni religiose che segnano il passaggio dall'adolescenza all'età adulta), ma più spesso allargate a tutto il corpo civico (quali le rappresentazioni teatrali di epoca classica) o a un ambito addirittura panellenico, come nelle occasioni festive che richiamano esecutori e pubblico da tutto il mondo ellenizzato.

Il forte legame con i contesti festivi religiosi è rilevabile – a vari livelli – in gran parte dei generi poetico-musicali ellenici, anche in quelli che, con categorie moderne, definiremmo più propriamente “laici”, come le esibizioni virtuosistiche canore e strumentali tipiche degli agoni musicali. La pervasività della cultura della mousike in tutte le occasioni della vita sociale e religiosa, attestata in tutto il mondo greco, si articola però con modalità e in circostanze diversificate a seconda della tradizione culturale regionale, che gioca un ruolo importante nella costruzione dell'identità musicale ellenica: non esiste propriamente “una” musica greca antica ma “più geografie musicali greche, le cui tracce permangono nelle frequenti associazioni di particolari idiomi musicali (come scale o strumenti) con specifiche etnie o regioni geografiche.

Il ruolo del regionalismo e del multiculturalismo nelle tradizioni musicali elleniche si intreccia, naturalmente, con il ruolo della Grecia quale crocevia tra Oriente e Occidente nell'ambito del Mediterraneo antico.

L'esistenza di influssi orientali (mesopotamici, egizi, anatolici, e così via) su strumenti, pratiche e stili musicali ellenici è infatti ampiamente documentata da testimonianze letterarie, archeologiche e linguistiche, in virtù del

profondo radicamento della mousike greca in una cultura di mobilità: la musica e i musicisti viaggiano, sin dall'età arcaica, per tutto il Mediterraneo.

È però da sottolineare come il ricco apparato ideologico delle rappresentazioni stereotipate dell'elemento straniero (descritto quale "barbaro" proprio per esigenze di autodefinizione dell'identità etnica e culturale) renda difficile circoscrivere con esattezza la reale portata di tale apporto.

Le fonti

È oggi possibile indagare la cultura greca della mousike grazie a una molteplicità di fonti di varia natura, innanzitutto letterarie: numerosi sono i testi che ci "parlano" di musica, sia incidentalmente (come i versi degli antichi poeti) che con un intento più specificamente musicale (come i trattati teorico-musicali, che ci informano su scale e ritmi codificati in determinati periodi storici). L'importanza della musica nella civiltà greca è testimoniata anche dalle numerosissime rappresentazioni visive di pratiche e strumenti musicali, soprattutto sulla ceramica vascolare ma anche in bassorilievi e sculture; o dai reperti materiali degli strumenti, che è oggi possibile analizzare e ricostruire grazie all'impulso fornito da discipline innovative quali l'archeologia musicale; o, infine, dai brani musicali veri e propri, annotati con un sistema alfabetico che, grazie alla trattatistica antica, siamo in grado di trascrivere con un buon livello di attendibilità, sopravvissuti sino a noi perlopiù grazie a testimonianze papiracee.

L'eredità culturale della mousike greca

Tra le eredità più importanti della mousike greca vi è innanzitutto l'enorme valenza paradigmatica assunta dai miti ad essa correlati come, per esempio, quello di Apollo e delle Muse, divenuti simbolo dell'ideale artistico nella cultura letteraria e iconografica del mondo occidentale, soprattutto in epoca neoclassica.

Ancor più influente è la ricezione della speculazione teorica antica in età medievale e rinascimentale, soprattutto in campo armonico e nella riflessione estetica. Per fare alcuni esempi concreti, la nozione di armonia (che, da una valenza pratico-musicale, proietta - a partire dal pitagorismo - su scala cosmologica l'ideale di una concordia di elementi tra loro contrari) viene, a partire dalla tarda antichità, ciclicamente sottoposta a rielaborazioni concettuali che ne arricchiscono notevolmente la valenza etimologica originaria, rivelando una fecondità che la rende uno dei concetti chiave nella riflessione filosofica, non solo di argomento strettamente musicale. Oppure si consideri la fondamentale importanza della trattatistica musicale in lingua greca, soprattutto su scale e intervalli - Aristosseno di Taranto in primis, grazie all'attenzione da lui posta sulla necessità di indagare i fenomeni musicali nel loro aspetto "empirico-percettivo" e di superare una concezione "numerico-quantitativa" del suono musicale -, nelle discussioni del tardo Rinascimento sulle relazioni tra teorie musicali, modelli filosofico-matematici e pratiche quotidiane.

Last but not least, le teorie sulla capacità della musica di essere mimetica e psicagogica, nonché quelle, a esse strettamente correlate, sul suo ruolo cruciale nella formazione della persona (alla formulazione delle quali hanno dato un contributo notevole filosofi del calibro di Platone e Aristotele), sono state, nella civiltà europea, un orizzonte di riferimento costante non solo per le riflessioni filosofiche e musicologiche sull'espressività musicale e sulla relazione tra gli aspetti psicologici delle esperienze musicali e le loro dimensioni estetiche ed etiche, ma anche per chi, in molti altri ambiti, ha affrontato i rapporti tra l'estetica e altri campi d'esperienza.

Pratiche e contesti

La Grecia tra Oriente e Occidente: pratiche orientali nella musica greca antica

Nella musica greca antica l'esistenza di influssi orientali (mesopotamici, egiziani, siro-fenici, anatolici) è documentata a livello materiale (strumenti musicali), strutturale (sistemi di accordatura, harmoniai) e stilistico (paradigmi e pratiche), ed è analizzabile considerando sia il profilo ideologico delle rappresentazioni, relativo ai richiami letterari alla musica di tipo orientale, sia i fenomeni di concreto interscambio attestati da analogie significative, pratiche comuni e prestiti linguistici.

L'influenza straniera nella musica greca

La letteratura della Grecia antica è piena di riferimenti alla musica dei non Greci, rappresentata con i medesimi stereotipi con i quali sono definite le stesse civiltà "barbariche". Le qualificazioni di "effeminato", "sfrenato" e "lascivo" sono applicate, a partire soprattutto dall'epoca delle guerre persiane, al paradigma musicale dell'Oriente straniero. Tali attributi, piuttosto che descrivere fenomeni e pratiche, manifestano il tentativo di marcare la distanza dal non greco, in risposta alle esigenze di definizione identitaria associabili a una specifica fase storica. Le narrazioni elleniche sulla musica orientale sono dunque condizionate, soprattutto nell'Atene classica, da elementi sovrastrutturali che risentono del difficile rapporto con lo straniero, rendendo oltremodo difficile l'individuazione degli apporti orientali nelle pratiche musicali dei Greci. Ne consegue che solo partendo dal riconoscimento di matrici ideologiche, e delle strategie politico-culturali cui obbediscono, è possibile distinguere e analizzare i dati reali relativi alla presenza di influssi stranieri. E solo l'individuazione di tali influssi può eventualmente contribuire a smascherare strategie di opposizione culturale capaci di stravolgere la realtà dei fatti.

Nelle fonti greche l'esistenza di apporti orientali è affermata sia a livello materiale (strumenti musicali) sia strutturale (generi, harmoniai) sia stilistico (repertori e pratiche), ma la sua veridicità storica non può essere provata soltanto sulla base di ciò che i Greci affermano. Possono aiutare le fonti archeologiche, le cui divergenze con il dato letterario rappresentano, il più delle volte, la spia di strategie di deformazione più o meno consapevoli. Da utilizzare è anche il dato linguistico, che ci informa dell'esistenza dei prestiti allogloti nel vocabolario musicale dei Greci. Come pure, limitatamente a

determinati aspetti, può essere utile il confronto con quella teoria musicale mesopotamica resa fruibile, da non molti decenni, grazie alla pubblicazione di alcuni testi in cuneiforme.

Influenze materiali e tecniche: gli strumenti

Presso i Greci, la provenienza etnica è uno dei criteri possibili di classificazione degli strumenti. La utilizza il tarantino Aristosseno, il cui elenco di strumenti barbari (ekphyla) comprende il phoinix, la pektis, la magadis, la sambyke, il trigonos, il klepsiambos, lo skindapsos, l'enneachordon, quasi tutti appartenenti alla famiglia delle arpe (dovrebbe fare eccezione solo lo skindapsos, se è corretta l'interpretazione degli studiosi che lo considerano un liuto).

Sulla base della nomenclatura straniera, Strabone conferma la provenienza asiatica di magadis e sambyke, e aggiunge la nablas (un'arpa fenicia), il barbitos (una particolare forma di lira), la cosiddetta kithara asiatica e gli auloi berecinzi o frigi. Posta in questi termini, e considerata nella prospettiva dei Greci, la questione degli apporti orientali nella definizione degli strumenti ellenici si risolve in poche battute, limitata com'è alle arpe e ai liuti, e al più ampliata a particolari tipologie di lira e di aulos. Ma le stesse fonti greche pongono la tematica in una prospettiva più ampia, quando oppongono la lira di Apollo, simbolo del razionale spirito ellenico, all'aulos frigio del satiro Marsia, emblema dell'irrazionalità dionisiaca e orientale. L'avversione nei confronti della musica auletica, maturata nei circoli aristocratici dell'Atene classica, si sostanzia nell'associazione con i Frigi, ritenuti responsabili dell'introduzione in Grecia dell'aulos (non solo delle sue varianti frigia o berecinzia).

Lo stesso termine aulos, come gran parte dei nomi greci di strumenti, sembrerebbe di origine straniera. Andando a esaminare la documentazione archeologica, la questione si complica ulteriormente, evidenziando lo scarto esistente tra dati materiali ed evidenze testuali. L'aulos, aerofono ad ancia provvisto di due canne, è attestato in area egea fin dal III millennio a.C. ed è rappresentato, probabilmente nella variante frigia, sul sarcofago minoico di Hagia Triada (XV sec. a.C. ca.). La sua presenza a Creta in piena età del Bronzo porterebbe a smentire l'origine frigia suggerita dai testi, dal momento che non esistono, a tutt'oggi, tracce documentate di Frigi anteriori al XII secolo a.C., per quanto non si possa escludere, agli albori dell'epoca arcaica (IX-VIII sec. a.C.), un ruolo di intermediazione dei popoli anatolici nella ridiffusione di antichi strumenti egei.

Per quanto riguarda la lira, lo strumento che più di tutti è assunto a simbolo della musica e della cultura greca, ne esistono in Grecia varie tipologie. La più diffusa, e anche la più maneggevole, è la cosiddetta chelys, col risuonatore ricavato da un guscio di tartaruga. Questo tipo di cassa non trova paralleli nelle più antiche civiltà orientali (Mesopotamia, Egitto, Anatolia), il che confermerebbe la caratterizzazione autoctona attribuita allo strumento. Quello che sorprende, invece, è la qualificazione orientale

associata al barbitos, strumento in tutto simile alla chelys e ugualmente classificabile tra le lire “a guscio”, contraddistinto solo dalla maggiore lunghezza dei bracci e delle corde (e quindi dalla maggiore gravità del suono), o al più dalle ridotte dimensioni della cassa. L'impressione che se ne ricava è che l'associazione con l'Oriente, piuttosto che indicare la provenienza straniera del cordofono, sia indizio di quel processo di vilificazione che lo strumento subisce nell'ambiente conservatore dell'Atene classica e che si sostanzia nel collegamento con la sfera femminile e la licenziosità del komos.

Delle altre forme di lira, la solenne ed elaborata kithara condivide con le lire asiatiche numerosi dettagli, tra i quali l'uso di metalli e pietre preziose, la probabile presenza di decorazioni zoomorfiche e, soprattutto, la forma quadrangolare della cassa, la cui comparsa in Grecia segna, limitatamente alla elaborazione della forma-lira, la fine della separazione Oriente/Occidente, dovuta alla mancata assimilazione nell'Egeo prearcaico della base “squadrate” tipica delle regioni orientali. Antenata della kithara è infatti la phorminx, che a fronte di significative analogie con le lire mesopotamiche (bracci impreziositi da decorazioni zoomorfiche, sistema di accordatura per lo più eptatonico), presenta il tratto distintivo della cassa a mezzaluna. Non che manchino in Oriente esempi di casse arrotondate.

E tuttavia, laddove l'assimilazione egea di elementi orientali appare quasi ovvia nel contesto della koine mediterranea del II millennio a.C., è il ritardo nell'importazione dei risonatori quadrangolari il dato da sottolineare, data la capillare diffusione degli stessi nelle regioni medio e vicino-orientali. Tale dato si affianca a quello, non meno significativo, della predilezione per i bracci simmetrici e di uguale lunghezza (laddove nelle regioni orientali predomina, come è noto, il tratto della asimmetria e della diseguglianza), ed evidenzia i diversi tipi di reazione dell'area egea agli influssi orientali, che non sempre coincidono con l'assimilazione passiva, ma possono estendersi al rifiuto, alla selezione e al riadattamento.

A riprova di ciò si possono citare quei non pochi strumenti, come le arpe (iconograficamente documentate solo a partire dal V-IV secolo a.C., se si escludono le attestazioni cicladiche), i liuti e i timpani, che solo tardi entreranno a far parte dell'apparato organologico dei Greci, pur essendo adoperati da secoli sia in Oriente che in Egitto.

Il loro utilizzo limitato e marginale e la loro tarda importazione confermano la capacità egeo-ellenica di selezionare manufatti sonori e di adattarli a una realtà culturale ed estetica per molti aspetti diversa.

Influenze strutturali: harmoniai e sistemi di accordatura

Analogamente alle lire elleniche di epoca classica, gli esemplari minoici di phorminx hanno quasi tutti sette corde. E sette sono le corde di molte lire asiatiche ed egiziane. Tale analogia va al di là del puro dato materiale, perché coinvolge il sistema di accordatura dello strumento, che corrisponde alla disposizione in scala delle altezze sonore utilizzate nella composizione

delle melodie. E di un sistema “eptatonico” applicato alla lira parlano spesso le fonti elleniche, associandolo a un personaggio semilegendario di nome Terpandro, originario di Lesbo e vissuto intorno al VII secolo a.C. Il dato letterario, per una volta, coincide con quello materiale degli strumenti.

Questo sistema “terpandreo” è probabilmente diatonico, procede, cioè, per intervalli di tono e semitono, evitando quegli intervalli microtonali (quarti di tono, terzi di tono ecc.) che sono tipici delle sequenze cromatiche ed enarmoniche.

Grazie alla pubblicazione di alcuni testi in cuneiforme, e alle loro successive interpretazioni, da circa una cinquantina d’anni possediamo alcune informazioni, ancora incerte, su di un sistema teorico–musicale utilizzato senza variazioni in Mesopotamia e in Assiria, e probabilmente derivato dai Sumeri. Quasi certamente si tratta di un sistema di scale eptatoniche, a conferma che anche in Mesopotamia, come in Grecia, la formulazione teorica di successioni sonore è direttamente collegata al numero delle corde. Più incerta, anche se prevalente, è la loro interpretazione come scale diatoniche, che renderebbe ancora più cogente il parallelo con la sequenza eptatonica attribuita a Terpandro. Alcuni studiosi ne hanno dedotto, a partire da queste e da altre analogie, la diretta derivazione del sistema teorico elaborato dai trattatisti greci, basato su sette scale diatoniche organizzate secondo uno schema ciclico, dal sistema di scale mesopotamico, grazie anche alla intermediazione della serie eptatonica attribuita a Terpandro. Eppure, proprio l’eptatonica terpandrea è rappresentata dai Greci come tipicamente autoctona, e contrapposta alle più tarde innovazioni (che prevedono l’aumento del numero delle corde) qualificate come estranee allo stile musicale ellenico. È semmai la serie enarmonica, attribuita al frigio Olimpo e associata alla musica per aulos, a essere identificata come straniera (frigia), a conferma che non sempre ci si può fidare delle qualificazioni etniche attribuite dai Greci, e che queste, il più delle volte, sono dettate da motivazioni extramusicali.

Qualificate con termini etnici sono anche le cosiddette harmoniai, strutture cardine della prassi musicale greca che ugualmente hanno a che fare con i sistemi di accordatura. L’originario referente di harmonia, che nel lessico della musica definisce uno specifico schema di suoni e intervalli caratterizzato da un determinato carattere etico (e, forse, da un certo andamento ritmico), è individuabile, infatti, nel gesto pragmatico di accordatura dello strumento (da harmozo, unire insieme, accordare). Le qualificazioni etniche richiamano le caratteristiche peculiari di ciascuna harmonia, e rimandano, perlopiù, alle diverse regioni della Grecia (harmonia dorica, ionica o iastia, eolica), ma anche ai territori dell’Anatolia non greca (harmoniai frigia e lidia, nelle tre varianti mixolidia, sintonolidia e lidia “rilassata”). Da cosa si originò l’associazione con i popoli stranieri, ovvero quali caratteristiche specifiche siano identificative delle sonorità frigie e lidie, non è dato sapere. È possibile, tuttavia, verificare l’esistenza di significative analogie: nell’immaginario ellenico, la musica del popolo frigio è

sistematicamente associata alla dimensione religiosa (soprattutto a quella dei riti orgiastici), mentre la Lidia è musicalmente collegata alle sonorità tipiche del simposio orientalizzante. E molli e adatte ai simposi sono definite in Platone le harmoniai ionica e lidia rilassata, mentre l'harmonia frigia o è associata al rituale orgiastico – Aristotele – o è considerata imitativa di uomini pacifici e dediti alla preghiera (Platone). Alla definizione etica di ciascuna harmonia non è quindi estranea la rappresentazione stereotipa delle singole compagini etniche, e la qualificazione negativa attribuita alle harmoniai iastia e lidia, che non si riscontra nelle fonti più antiche – Pindaro – ma solo in quelle successive alle guerre persiane, coincide col diffondersi di un atteggiamento ostile nei confronti dei costumi ionico–lidi, introdotti in Atene soprattutto con la costituzione della Lega delio–attica (478 a.C.).

Influenze stilistiche: pratiche musicali e paradigmi di riferimento

Un'ulteriore indicazione dell'influenza negativa che, a parere dei Greci, la musica orientale avrebbe esercitato su quella ellenica viene dall'associazione, più volte sottolineata nelle fonti, tra “nuova musica” e Oriente. Con l'espressione “nuova musica” si è soliti indicare quel complesso di innovazioni, introdotto nella prassi musicale greca a partire dalla metà del V secolo a.C., caratterizzato soprattutto da una maggiore ricerca del virtuosismo vocale e strumentale, da un insistito e accentuato mimetismo e da un'estrema varietà di forme, modi e ritmi. Il suo legame con l'Oriente è più volte stigmatizzato dal commediografo Aristofane, noto difensore della semplicità e del rigore della musica tradizionale (cfr. Uccelli, 1372–1409; Rane, 1301–1322; Le donne alle Tesmoforie, 101–172).

Difficile stabilire quanto queste “accuse” di orientalismo corrispondano alla realtà dei fatti; forse non sarà un caso che due dei più noti esponenti della nuova corrente siano di origine greco–orientale – Timoteo è originario di Mileto, mentre Frinide proviene da Mitilene. Ma al di là della sua fondatezza, l'ironica denuncia dell'ispirazione orientalizzante richiama l'aristocratica avversione ai simposi ionico–lidi, e, in generale, quell'opposizione all'orientale tryphè che vede coinvolti numerosi intellettuali dell'Atene tardo–classica. E l'associazione degli esponenti del “nuovo stile” con alcuni poeti della tradizione arcaica edonistica e orientalizzante – come Anacreonte di Teo, additato quale modello comune dei due innovatori Agatone e Cinesia – può forse significare che da parte dei “nuovi musicisti” la scelta dei modelli da imitare si configura come alternativa a quella dei tradizionalisti, i quali, com'è noto, propongono il paradigma austero dei poeti dorici.

Ecco che, ancora una volta, l'associazione tra musica greca e Oriente si colora di sfumature ideologiche, collegate alla contrapposizione tra diverse concezioni dell'arte e della musica. La conseguenza è l'utilizzo strumentale del paradigma orientale, il cui apporto è ora minimizzato, in obbedienza a strategie di marginalizzazione dell'elemento straniero, ora, al contrario, accentuato o del tutto inventato, allo scopo di svalutare elementi e pratiche musicali che non corrispondono al paradigma prevalente.

La cultura greca della *mousike*: occasioni e contesti della pratica musicale

Quella greca è, fin dai suoi primordi, una civiltà musicale. La pratica musicale pubblica nasce e vive nel contesto della festa religiosa, salvo allontanarsene in alcuni casi, come gli spettacoli teatrali o gli agoni. La dimensione privata comprende invece un quantità di contesti differenti, dai canti di lavoro a quelli eseguiti durante l'allenamento degli atleti o nei simposi degli aristocratici. Un contesto a parte, con caratteri suoi propri, è infine rappresentato dalla musica per usi militari.

La musica nella vita pubblica

Sin dal III millennio a.C. la pratica musicale pubblica è connessa all'eccezionalità del tempo festivo, tanto che Sofocle nell'*Edipo a Colono* (1222–1223), definisce la negazione assoluta della festa, ossia la morte, *anymenaios alyros achoros* ("senza canti, senza suono di lira, senza danze").

In epoca arcaica, pur nella grande varietà di tradizioni e contesti di una civiltà plurale e policentrica come quella greca, questo tipo di performance trova la sua naturale occasione nella festa religiosa o talvolta nelle celebrazioni private che, quando si svolgono all'esterno della casa, assumono dimensione pubblica, come il rito nuziale. Il legame tra musica ed evento religioso rimarrà saldo ed evidente, specie nelle feste religiose pubbliche, fino all'età ellenistica; lo dimostrano i riferimenti a specifiche prassi esecutive negli *Inni* di un autore come Callimaco. In altri contesti, come vedremo, tale legame tenderà invece ad affievolirsi. Tracce di musica culturale si scorgono già nell'*epos* omerico (si pensi al *peana* per placare Apollo o alle esecuzioni di canti religiosi raffigurate sullo scudo di Achille). La *mousike*, intesa come totalità dell'espressione strumentale, orchestrale, canora, segue le diverse fasi del rito: la processione verso il luogo sacro (un tempio, un altare o la tomba d'un eroe) e i successivi momenti, come la rievocazione di un'azione mitica, il sacrificio, la libagione e il banchetto rituale, sono sottolineati da particolari forme musicali, sostanzialmente riconducibili alle due tipologie del canto processionale (*prosodion*) e statico (con o senza danza). Si tratta di contesti fortemente ritualizzati, in cui i cori hanno una struttura ben determinata per il numero, per il sesso e l'età dei membri. Anche la musica è soggetta a norme precise: non a caso, le antiche melodie sono chiamate *nomoi* ("leggi, consuetudini"). Inoltre alcuni strumenti sono rigidamente associati ad alcuni riti particolari: è il caso dell'*aulos* detto *elymos*, usato nei culti della dea Cibele, o dell'*aulos gamelios*, con una canna più lunga dell'altra, impiegato nei riti nuziali a significare, secondo il lessicografo Polluce (*Onomasticon liber*, 4, 80), la superiorità dell'uomo sulla donna.

Al contesto religioso appartengono, almeno all'origine, anche gli agoni musicali, che spesso costituiscono la parte conclusiva del rito. I giochi pitici di Delfi, uno dei quattro appuntamenti sportivi panellenici insieme alle gare olimpiche, nemee e istiche, comprendono fin dai tempi più antichi una sezione musicale che prevede la *kitharodia* (canto solistico accompagnato dalla *kithara*), la *psile kitharisis* (assolo di *kithara*), l'*aulesis* (*aulos* solista) e,

pare fino al primo quarto del VI secolo a.C., l'aulodia (canto accompagnato dall'aulos, l'unica specialità che richiede due esecutori). Gli agoni musicali fungono da "vetrina" per le novità stilistiche, espressive e organologiche introdotte dalle scuole musicali delle poleis o dai singoli artisti, cosicché i resoconti di quelle occasioni, con i cataloghi dei vincitori e delle loro innovazioni, costituiscono il primo abbozzo delle storie della musica greca (poi confluite, per esempio, nel *De musica pseudoplutarcheo*); il che può forse spiegare la forte presenza, in quelle trattazioni, del tema del protos heures (la ricerca del primo artista cui si deve una data innovazione).

Accanto all'agone si sviluppa, nel periodo classico, la performance teatrale, in cui l'aspetto religioso convive con quello politico. A dispetto della sua tradizionale ostilità verso l'aulos, sentito come barbaro e pericolosamente volgare, il teatro ateniese classico, tragico e comico, ricorre largamente ai servizi degli auletai. Il musicista è fondamentale nella preparazione del coro, quasi come un moderno maestro concertatore. Inoltre il suono auletico aiuta la mimesi tragica sottolineando con diversi timbri e regioni di altezze il sesso e l'età dei personaggi interpretati da attori e coreuti, che sono sempre uomini.

Durante l'età classica si indebolisce il legame dell'evento musicale con la sua origine culturale. Tanto lo spettacolo teatrale quanto il concorso musicale si fondano sul gradimento del pubblico; il musicista mutua atteggiamenti e posture dalla tecnica dell'attore e l'esecuzione si arricchisce di elementi paramusicali, ma non per questo meno significativi della stessa musica. La magnificenza delle vesti e degli strumenti, che in epoca arcaica marcava la sacralità dell'occasione e sanciva l'eccezionalità del tempo rituale rispetto al tempo quotidiano, marca ora soprattutto lo status e la fama del musicista e distingue, specialmente nel caso dell'auleta, il grande virtuoso "da concerto" dalla massa degli schiavi o dei prezzolati impiegati in contesti più ordinari.

Questo processo di laicizzazione continua con Alessandro Magno, che fa degli spettacoli musicali un elemento essenziale della sua propaganda. Le numerose vittorie dell'esercito macedone in Oriente sono sottolineate da festival e agoni in cui vengono rappresentati tutti i generi musicali, dall'aulodia alla citarodia ai cori tragici e ditirambici, sicché la grandiosità degli spettacoli è specchio della forza del re. I sovrani ellenistici fanno tesoro di questa lezione: Ateneo di Naucrati nei *Sofisti a banchetto*, 5, 33 riferisce di una monumentale processione (pompe) voluta in Alessandria da Tolemeo II Filadelfo, in cui avrebbero suonato ben 300 kitharistai con strumenti placcati in oro. Performances pletoriche come queste hanno luogo in una civiltà ormai abbondantemente urbanizzata; e se il numero esagerato di musicisti si può leggere come uno sfoggio di regale munificenza, una tale potenza di suono era forse necessaria, d'altro canto, per vincere il frastuono di una metropoli come Alessandria, in cui doveva già porsi il problema dell'inquinamento acustico – si pensi alla descrizione della folla tumultuante nelle Siracusane di Teocrito.

La musica nella vita privata

Vi sono poi contesti in cui la pratica musicale assume una dimensione diversa, che per comodità si può definire “privata”, ma che comprende diversi gradi di privatezza.

Le fonti letterarie alludono spesso a vari tipi di canti di lavoro, come quelli delle donne al telaio o nei campi. Anche gli artigiani alleviano la fatica con delle melodie che possiamo immaginare abbastanza ripetitive come i movimenti richiesti dal lavoro: nelle Rane di Aristofane (v. 1297), Euripide paragona i canti di Eschilo alle cantilene dei cordai. La musica dei pastori e i loro agoni poetico-canori improvvisati sono all’origine della poesia bucolica a cui Teocrito avrebbe dato dignità letteraria. Capita anche che i lavoratori non eseguano da sé la musica, ma siano accompagnati da musicisti: è il caso del rito della vendemmia, rappresentato sullo scudo di Achille come una vera pompe, con tanto di suonatore di phorminx alla testa del corteo (la descrizione si legge nell’Iliade, XVIII, 569–572).

Il suono corposo e penetrante dell’aulos accompagna invece attività che richiedono sforzi intensi e ripetuti, per le quali l’uomo moderno si aspetterebbe probabilmente l’uso delle percussioni. È significativo che esso sia impiegato non soltanto in occasione di sforzi collettivi, che impongono il lavoro coordinato di grandi gruppi di lavoratori (la costruzione delle mura d’una città, il varo d’una nave o i ritmi massacranti dei rematori sulle navi da guerra), ma anche per accompagnare sforzi individuali come quelli degli atleti, sia in allenamento sia in gara. Ciò deve far riflettere sulla reale forza del suono auleatico e sulle sue capacità psicagogiche, ben maggiori di quelle dei cordofoni.

Anche i ceti più elevati hanno la loro musica privata. La capacità di suonare uno strumento è considerata fin dall’epoca arcaica segno distintivo della buona educazione aristocratica: sanno suonare la cetra tanto Achille quanto Paride. Tuttavia non sembra appartenere al mondo greco l’idea di una fruizione solipsistica della musica, in cui l’esecutore suona solo per sé: persino nella celebre scena omerica del nono libro dell’Iliade (vv. 186–193) in cui Achille canta versi epici accompagnandosi con la phorminx per alleviare la sua rabbia dopo il litigio con Agamennone, ad ascoltare l’eroe c’è il fido Patroclo. Anche la dimensione privata del far musica, quindi, presuppone sempre un pubblico, sia pure ristretto. Teatro della performance del poeta-compositore aristocratico è abitualmente il simposio, in cui vengono eseguiti canti in forma strofica (le strofe brevi della cosiddetta lirica monodica) sia da un singolo commensale, sia da tutti a turno (i cosiddetti skolia).

Il poeta-compositore ha sempre presenti gli ideali di vita e i progetti politici del gruppo cui appartiene – la hetairia: si pensi ai celebri canti politici di Alceo –, mentre le comunità femminili (thiasoi) utilizzano forme molto simili, ma per scopi culturali – emblematico il caso di Saffo. L’ideale arcaico del poeta-musicista, che padroneggia il suo strumento a livello non specialistico e non virtuosistico e che con la sua musica cementa il legame identitario tra i membri della comunità, è destinato però a tramontare con la supremazia dei regimi democratici nel V secolo a.C. La musica per le feste private viene

sempre più demandata a musicisti d'estrazione servile e i papiri di età ellenistica restituiscono esempi di contratti in cui l'ingaggio di suonatori e danzatori viene affidato a intermediari.

La musica militare

Il contesto delle operazioni militari è forse quello in cui più si misura la distanza tra l'esperienza musicale degli antichi Greci e la nostra, spesso legata all'idea di un esercito che marcia al ritmo delle percussioni: idea estranea all'orizzonte sonoro ellenico, che invece associa il suono dei membranofoni a contesti quali i riti per Cibele o per Dioniso. È l'aulos a dare il ritmo ai soldati in marcia, come ai rematori, almeno fino all'età classica (Tucidide, La guerra del Peloponneso, 5, 70). Con l'ampliamento dei ranghi dell'esercito sotto Alessandro Magno, i vari ordini sono impartiti con le trombe (salpinges), impiegate di norma all'unisono per eseguire differenti formule melodiche e ritmiche.

D'altra parte, la pratica musicale in contesti militari appare complessivamente liminare rispetto al concetto greco di mousike. Sia la lingua greca sia la latina associano quasi invariabilmente al suono della tromba non l'idea del "suonare" o della "melodia", bensì quella del "comunicare" o "dire" (lat. dicere, gr. semainein), segno che i frammenti melodici eseguiti con la salpinx avevano una funzione più pratica che espressiva.

I contesti della musica: il simposio

Il simposio è uno dei contesti principali della musica greca antica, e la poesia che vi nasce non è concepibile senza la musica. Ma se conosciamo gli strumenti, le forme e le dinamiche dell'esecuzione, non sappiamo nulla delle linee melodiche originarie: l'unico mezzo per salvarle, la scrittura musicale, è sì nota ai Greci, ma solo in determinate classi professionali, lontane nel tempo e nella cultura dai frequentatori abituali dei simposi, ancora legati a un modo di comunicazione orale e a un approccio alla musica dilettantesco.

La musica nel simposio

Tra i tanti contenuti culturali, sociali, letterari che fanno del simposio un'istituzione centrale della civiltà letteraria greca, quello della musica è uno dei più importanti e al tempo stesso dei meno conosciuti.

Contribuisce a questo stato di cose la caratteristica invisibilità delle testimonianze musicali, soprattutto di quelle simposiali: per un complesso di ragioni storico-culturali spesso non chiaramente ricostruibili - e in cui ha un ruolo centrale la paziente opera di reperimento di tutto il patrimonio letterario noto curata dalla filologia alessandrina - possediamo almeno in parte i testi dei maggiori poeti simposiali della tradizione lirica greca; al contrario, non abbiamo resti delle musiche corrispondenti, per motivi legati da un lato alla circostanza che fa della scrittura musicale una professionalità tecnica assai specifica, dall'altro alla data relativamente recente cui dobbiamo farne risalire la diffusione nel mondo greco. In sostanza, se già

alle fasi più antiche della storia della poesia lirica greca appartiene un tipo di sensibilità che, pur in un ambito totalmente orale, ha comunque lasciato spazio a forme di conservazione scritta del testo e che ha contribuito alla salvezza della parola poetica, lo stesso non si può dire per la musica, ugualmente legata a una tradizione orale, ma non a una prassi scrittoria diffusa e sviluppata: così, anche se i poeti del simposio greco sono sempre anche musicisti, delle loro melodie non possiamo sapere nulla e dei loro brani vocali rimane solo il nudo testo. In realtà, il problema della mancata conservazione scritta della musica coinvolge fattori molteplici e interessa anche epoche di molto successive alla diffusione della scrittura musicale stessa: ed è proprio il simposio che, sulla base delle testimonianze in nostro possesso, sembra configurarsi come uno dei luoghi che più oppongono resistenza al nuovo medium.

Anche se il principale vettore della tradizione musicale, di qualsiasi ambito essa sia, rimane quello orale, vi sono contesti in cui sembra che la scrittura si sia mano a mano inserita: le ragioni dell'isolamento del simposio stanno nella sua dimensione, almeno formalmente, privata. Si tratta di un luogo in cui ritrovarsi fra amici, fare poesia (e quindi musica), restando lontani dalla dimensione più tecnica, e in cui i protagonisti delle esecuzioni non appartengono alle categorie professionali cui, di contro, è plausibile attribuire l'uso delle scritture musicali, soprattutto nelle fasi successive all'età arcaica.

Quando si parla di simposio è infatti sempre opportuno evitare di confondere periodi e fasi storiche molto diverse fra loro: dal punto di vista storico, sociale e letterario, la fase più importante è quella arcaica (grosso modo VII-V sec. a.C.), ma abbiamo ricche testimonianze che riguardano anche i secoli successivi, dalle quali sappiamo, per esempio, di grandi cambiamenti nei repertori dei canti eseguiti.

Gli strumenti della musica a simposio

Le testimonianze relative agli strumenti, letterarie e iconografiche, ne indicano alcuni che sembrerebbero "specializzati" per l'uso a simposio, ma in genere è sempre bene attenersi a una certa prudenza nell'attribuire a tali strumenti esclusivamente questo ambito, che, in quanto privato e non professionale, non è regolato da parametri fissi.

Il maggior numero di strumenti appartiene alla famiglia dei cordofoni: la lira, strumento "di base" della formazione musicale di ogni membro di una famiglia aristocratica greca, per la quale non è necessaria una preparazione tecnica altamente specializzata, costituisce lo strumento da simposio per eccellenza, con cui grandi poeti e anonimi simposiasti accompagnano il loro canto (la tecnica antica non prevede un accompagnamento paragonabile a quello moderno, per accordi, ma un raddoppio della melodia, forse in prevalenza all'unisono, anche se esistono testimonianze letterarie di una pratica di un accompagnamento "eterofonico" al canto). Un impiego collegato all'area eolica, e in particolare all'isola di Lesbo, vede un ruolo centrale

assegnato al barbitos, un tipo particolare di lira dai bracci più lunghi e dal suono più grave: le celeberrime raffigurazioni di Alceo e Saffo che impugnano questo strumento ed eseguono i loro canti valgono più di qualsiasi discorso per illustrare la centralità della musica nella loro arte e all'interno dei contesti simposiali o rituali loro specifici. Il caso del barbitos è utile anche per illustrare il fenomeno dell'interscambio continuo fra cerchie simposiali appartenenti a luoghi diversi del mondo greco arcaico: così si spiega il fatto che l'invenzione dello strumento veda chiamati in causa ora Terpandro di Lesbo ora Anacreonte di Teo. Da questo come da tanti altri casi emergono continui segnali di contatti reciproci fra comunità appartenenti a zone anche lontane fra loro; contatti che determinano scambi di conoscenze e di novità tecniche, siano esse nuovi strumenti o nuove forme poetiche. Notevole risalto hanno anche vari esponenti della famiglia delle arpe (in particolare la sambyke e il trigonon), che alcune fonti antiche attribuiscono insistentemente al contesto simposiale, sia come strumenti di accompagnamento del poeta cantore, sia perché impiegate da quelle donne che molto spesso curavano l'intrattenimento musicale (e non solo) dei simposiasti.

In effetti la musica del simposio non è solo quella composta e cantata dagli ospiti: è anche quella del sottofondo, dell'intrattenimento assicurato durante la fase conviviale. Spesso lo strumento di questa musica è l'aulos, che, oltre a essere uno degli strumenti maggiormente rappresentativi della cultura musicale greca antica, è a sua volta tradizionalmente associato a una forma poetica anch'essa tipica del simposio come l'elegia, in cui il testo poetico, probabilmente non cantato, ma eseguito in una forma di recitativo, era appunto sostenuto dall'aulos.

Del resto, finché si cerca di definire l'ambito di pertinenza degli strumenti in uso ai simposiasti, il novero delle possibilità sembra abbastanza definito, tra lira, barbitos, arpe e aulos (con tutte le possibili integrazioni che l'irregolarità della documentazione in nostro possesso lascia intravedere); se invece dobbiamo cercare di ricostruire il contesto marginale e ancora più sfuggente dell'intrattenimento e della musica di sottofondo, il quadro si fa estremamente incerto, e, potenzialmente, ogni forma di strumento può avervi accesso: non esistono regole né limiti né in un caso né nell'altro.

Le fasi più tarde: dilettanti e professionisti

Dal processo di mutamento del simposio nelle fasi successive all'età classica derivano un profondo rinnovamento nel repertorio dei canti eseguiti, una progressiva specializzazione delle competenze musicali e, quindi, una profonda frattura fra musicisti professionisti e contesto simposiale. Se cioè nel simposio arcaico chiunque sembra capace di imbracciare una lira e improvvisare versi propri o riprendere canti tradizionali, a partire dalla seconda parte del V secolo a.C., si apprende dalle fonti un progressivo cambiamento nei gusti e nelle abilità richieste e si nota una massiccia intromissione di testi provenienti da altri ambiti letterari.

Nel simposio classico ed ellenistico gli antichi canti lirici (gli skolia) lasciano spazio a brani tratti dalle tragedie: non solo le parti liriche cantate (le “arie” delle tragedie), ma anche i discorsi recitati. Le conoscenze musicali di base non sono in grado di sopperire alle difficoltà tecniche dei brani musicali contemporanei (siamo nell’età della “nuova musica”, difficile e impervia per chi non è del mestiere) e le possibili alternative sono o affidarsi a professionisti (ma da qui in poi i luoghi della musica sono sempre di più lontani dal simposio e diventano i grandi teatri, i luoghi pubblici, in cui gli spettatori si affollano ad ascoltare i grandi virtuosi) o ripiegare sui brani letti, recitati.

I papiri che contengono brani di natura, contenuto e destinazione sicuramente simposiale, e che quindi possono essere interpretati come testimonianze dirette delle nuove abitudini dei simposi contemporanei (a partire dal III sec. a. C.), non recano traccia alcuna di musica.

Quando comincia a circolare, la scrittura musicale si distingue come una competenza riservata ai professionisti e il simposio non è luogo per loro.

Funzione socio-antropologica della choreia: danze di guerra/danze di pace

Musica e musicisti nel mondo greco: rischi e vantaggi della professione musicale

Il mondo greco offre molte figure di musicisti. Dagli aedi, cantori epici legati alle corti micenee, ai compositori delle poleis arcaiche, agli auleti e citaredi in cerca di gloria negli agoni e nei teatri delle città democratiche, fino ai concertisti ellenistici, non molto diversi dalle pop star di oggi nel loro divismo e nell’avidità di compensi, ci viene restituito il ritratto di una professione entusiasmante e rischiosa, che può innalzare chi la pratica a livello degli dèi o decretarne l’ignominia e la morte.

Aedi, rapsodi e altri professionisti nella Grecia arcaica

Il mondo greco offre un vasto campionario di figure di musicisti. Ai primordi della civiltà ellenica appartiene l’aedo (aoidos), musicista-poeta che si accompagna con la phorminx, simile alla cetra. Solo anni di tirocinio possono garantirgli il dominio di un repertorio sterminato e il possesso delle abilità musicali necessarie per il canto e l’accompagnamento; tale impegno è però ricompensato da un altissimo prestigio sociale.

Più che intrattenere i potenti, l’aedo ne custodisce e tramanda le imprese e le genealogie, assicurando la continuità identitaria delle classi egemoni. Spesso si esibisce in contesti conviviali; un araldo (keryx) lo aiuta a sedere su un trono riccamente decorato, gli pone in mano lo strumento e gli accosta cibo e vino (la scena è descritta nell’Odissea, VIII, 65–69). Non è banale

Tafelmusik: nel racconto omerico dell’Odissea, I, 325–326, persino gli arroganti pretendenti di Penelope ascoltano in silenzio il canto di Femio. A lui spetta la scelta del canto, anche se i commensali possono avanzare richieste, come fa Odisseo con Demodoco (Odissea, VIII, 487 ss.). Più rare le censure: con grande rispetto il re Alcinoo chiede a Demodoco di cessare il

canto di fronte al pianto di Odisseo (Odissea, VIII, 537), mentre l'invito di Penelope a Femio a cambiare argomento viene rintuzzato con fermezza dal giovane Telemaco, forse perché proviene da una donna (Odissea, I, 337–359). La contiguità con il potere comporta però dei rischi. Solo l'intercessione di Telemaco salva Femio, che aveva cantato per i Proci, dalla vendetta di Odisseo reduce a Itaca (Odissea, XXII, 330–377). Altri rischi possono venire dalla funzione morale di cui l'aedo è depositario: per riuscire a sedurre Clitennestra, Egisto deve uccidere il cantore che Agamennone aveva lasciato a guardia della sua virtù (Odissea, III, 262–272).

Con l'età della polis molti musicisti di condizione umile o servile vengono ingaggiati per i servizi musicali di routine. Per lo più provenienti dall'Asia Minore, essi favoriscono la diffusione degli stili orientali. L'aedo omerico lascia il posto al rapsodo, cantore itinerante in cerca di ingaggi o della gloria negli agoni poetico-musicali, che adatta il repertorio all'ambiente che lo accoglie; inoltre la crescente importanza dei canti corali richiede un compositore-esecutore-didatta che componga i canti per le varie occasioni e istruisca i coristi.

Nascono così, tra le altre, le celebri scuole musicali (katastaseis) di Sparta, con Terpandro prima e Taleta poi. Poiché la loro arte influisce sull'educazione dei cittadini, è soggetta al controllo politico: le Istituzioni di Sparta attribuite a Plutarco, 238c, riportano l'episodio degli efori di Sparta che inchiodano al muro la cetra di Terpandro, reo di aver aggiunto alcune corde al suo strumento.

Anche la committenza privata presenta margini di rischio. Ancora a ridosso dell'età classica (VI–V sec. a.C.) Simonide, Bacchilide e Pindaro sono a essa legati da un rapporto che, benché dipinto eufemisticamente come amicale e paritetico, è invece squisitamente economico; e in ogni transazione vi può essere una parte inadempiente. Il compenso parzialmente negato a Simonide dagli Scopadi di Tessaglia, irritati per le eccessive lodi del poeta ai Dioscuri, dà un'idea delle pretese delle élite aristocratiche (l'aneddoto si legge in Cicerone, De oratore, II, 352–353).

Musicisti vecchi e nuovi: l'età classica

Nell'Atene democratica del V secolo a.C. il successo del musicista è legato al giudizio del pubblico dei teatri e degli agoni poetico-musicali. Lo sviluppo della tragedia da Eschilo a Euripide mostra il graduale affrancamento della musica dalle forme arcaiche e il potenziamento dei mezzi tecnici (melodie più complesse, tendenti al melisma; estensione del canto a scapito del recitato; commistione dei generi musicali all'interno del dramma; enfaticizzazione del patetismo).

Il nuovo pubblico apprezza il virtuosismo e la bravura. Ai giochi pitici del 490 a.C. l'auleta Mida di Agrigento vince volgendo in gloria un infortunio professionale: nonostante la rottura dell'ancia, porta a termine l'esecuzione del nomos Pythikos insufflando lo strumento come fosse una syrinx. La

storicità dell'episodio è dubbia; è certo però che Mida può permettersi di commissionare un epinicio a Pindaro (Pitica XII).

Nella seconda metà del V secolo a.C. avviene una rivoluzione del gusto musicale spesso indicata come "nuova musica". I ditirambografi Melanippide, Frinide, Cinesia, Filosseno e soprattutto Timoteo di Mileto modulano da una scala all'altra nel corso del medesimo brano e contaminano generi e ritmi diversi, attirandosi gli attacchi di Aristofane e Ferecrate e, più tardi, le riserve di Platone. Parallelamente evolvono gli strumenti: alla vecchia cetra eptacorde vengono aggiunte nuove corde per consentire le modulazioni. Significativamente, tali innovazioni non incontrano il favore delle città aristocratiche: anche a Frinide e Timoteo, come già a Terpandro, gli efori tagliano dalla cetra le corde in eccesso (Plutarco, Istituzioni di Sparta, 238c; Vita di Agide, 10, 7).

L'auletica fiorisce grazie alla scuola tebana. Pronomo incarna il prototipo del virtuoso: introduce novità organologiche, aumentando il numero dei fori dell'aulos; è scelto quale maestro da Alcibiade; si atteggia a divo, ammaliando il pubblico non solo con l'abilità tecnica, ma anche con le splendide vesti e i movimenti del corpo, anticipando così alcuni caratteri dell'età ellenistica. La vera svolta si ha però con Antigenida: una nuova tecnica, con le labbra a diretto contatto con l'ancia, permette una maggiore espressività e un più efficace controllo dell'intonazione - la fonte è il prezioso resoconto di Teofrasto, Ricerche sulle piante, 4, 11, 4, 9. L'epoca dei dilettanti è definitivamente tramontata.

L'età ellenistica e imperiale

Cantore o strumentista, il musicista ellenistico è ormai un professionista dello spettacolo il cui destino dipende dal favore di masse urbane sempre più esigenti e umorali. La musica strumentale si sviluppa notevolmente. Gli ensemble (synauliai) pletorici, a volte giganteschi, voluti dai sovrani ellenistici e poi dagli imperatori romani, permettono effetti timbrici spettacolari. Poiché non è più sufficiente l'uso della kroupeza, una specie di calzatura con la suola in legno o metallo anticamente indossata dall'auleta per dare il tempo agli altri suonatori, la sezione delle percussioni tende a diventare autonoma. In alcuni papiri egiziani di età antonina (II sec. d.C.) appare la nuova figura professionale del protaules (primo aulos), che sembra essere il capo e al tempo stesso l'impresario di un gruppo di musicisti e danzatori. Abbiamo notizia di un pronotes auletridon (agente delle suonatrici di aulos) al quale, in un papiro del III secolo a.C., viene commissionato persino l'ingaggio di una prostituta per una festa.

I beniamini del pubblico rimangono comunque i citaredi solisti, che spesso propongono pot-pourri di tragedie. Come nella grande stagione del virtuosismo romantico, non è solo la perizia tecnica a decretare il successo, ma anche fattori come la prestanza fisica, l'abbigliamento e la presenza scenica. I migliori ottengono onori semidivini e compensi astronomici, come l'ateniese Amebeo menzionato da Ateneo nei Sofisti a banchetto, 14, 17. La

brama di successo può talora indurre a percorrere vie illecite: Artemidoro di Daldis riferisce di un citaredo colto nell'atto di cercare di corrompere la giuria ai giochi adrianei di Smirne (Il libro dei sogni, 1, 64, 40). Il fatto che gli atti di generosità di questi antichi divi, come la concessione di concerti gratuiti, siano ricordati come avvenimenti eccezionali nelle epigrafi la dice lunga sulla loro avidità. I cattivi esecutori invece sono bersaglio di sonora disapprovazione, a volte addirittura di gragnuole di sassi. Ma anche l'eccessiva bravura può essere fonte di rischio, specie se unita ad avidità: nel Nerone di Filostrato si legge come il citaredo epirota che aveva provato a estorcere dieci talenti a Nerone per lasciargli la vittoria nei giochi istmici finisca ucciso dagli sgherri dell'imperatore, che gli spezzano la gola.

Le donne e la musica

È soprattutto con la musica che le donne della Grecia antica partecipano alla cultura, sia come esecutrici (cantanti, danzatrici, suonatrici di strumenti) sia, più raramente, come educatrici e compositrici. I contesti in cui figurano sono soprattutto quelli del simposio e della cerimonia rituale. Del tutto eccezionale è la presenza di compositrici, nessuna delle quali, di quelle a noi note, nasce e opera ad Atene, a conferma dell'atteggiamento di diffidenza che questa città ha sempre nutrito nei confronti delle donne.

Partecipazione femminile alla vita culturale

Le modalità con cui le donne partecipano alla cultura cambiano a seconda delle epoche e dei contesti. Ogni cultura, intesa come Weltanschauung, stabilisce modi e forme della presenza attiva del femminile, che possono essere disattesi al di là del loro carattere normativo nell'ambito delle singole comunità. Nel caso dei Greci antichi, la partecipazione delle donne alla produzione e alla diffusione della cultura avviene soprattutto per il tramite della musica. Il che si spiega, da un lato, con la rilevanza della comunicazione musicale nella cultura orale-aurale delle civiltà arcaiche. Ma una motivazione più specifica è data dalla marcata associazione del femminile con alcuni contesti, pubblici e privati, dove la musica riveste un ruolo fondamentale, i quali differiscono a seconda delle epoche e della collocazione geografica. Al di là dei tratti comuni, essi informano dei diversi gradi di partecipazione femminile, mediata dal canale sonoro e coreutico, alla vita sociale e culturale delle varie comunità greche. E a dispetto di una documentazione parziale, che tende a favorire l'appiattimento della realtà greca sulla situazione ateniese del V secolo a.C., tali diversità invitano ad astenersi dal formulare generalizzazioni necessariamente sbrigative. Una panoramica delle diverse categorie di donne che l'analisi delle fonti consente di associare all'arte dei suoni (in qualità di esecutrici, educatrici e addirittura compositrici) non può tralasciare l'attività coreutica, in aderenza all'accezione ampia del termine greco *mousike*, che indica, come è noto, un complesso di fattori comunicativi comprendente suono musicale, parola poetica e movimento orchestico. L'iconografia delle danzatrici, per le quali disponiamo di cospicua documentazione, difficilmente è priva di richiami alla produzione di suoni. I movimenti del corpo sono spesso utilizzati per

accompagnare le esecuzioni corali, e il ritmo dei passi, in genere, è cadenzato dalla percussione degli strumenti.

Cantanti, danzatrici, strumentiste

“Onore grande è per voi [...] ottenere che il vostro nome, in biasimo o in lode, corra il meno possibile sulle labbra degli uomini”. Il discorso che lo storico Tucidide (II, 45) attribuisce a Pericle stratego riflette la concezione ideale del comportamento femminile nella prospettiva maschile degli Ateniesi di epoca classica. Escluse dalla cosa pubblica, per lo più confinate nello spazio ristretto del gineceo (la parte della casa che è loro riservata), le donne ateniesi (soprattutto le spose legittime) esprimono la loro virtù nella testimonianza passiva dell'agire maschile, “votate al silenzio della riproduzione materna e domestica” (Georges Duby e Michelle Perrot, *Per una storia delle donne*, Prefazione a *Storia delle donne. L'antichità*, 1990). Ma il complesso delle testimonianze elleniche consente di sfumare questo rigido paradigma: in maniera diversificata, secondo le epoche e la provenienza geografica, le donne della Grecia antica si esprimono e comunicano, legittimate dalla comunità di appartenenza. E lo fanno con la voce, col suono e col gesto.

Le etere, le uniche donne ammesse al simposio, vi intervengono come suonatrici di aulos, di barbitos o di arpa (le cosiddette psaltriai, da psallo, “pizzicare” le corde con le dita), o come danzatrici e suonatrici di percussioni. Di condizione socialmente bassa, per lo più schiave o straniere, sono spesso più istruite delle spose legittime ed entrano in uno spazio, quello della convivialità maschile ed elitaria, ove queste ultime non hanno accesso. Nel contesto dell'intrattenimento dei cittadini maschi adulti, la loro presenza è regolata da convenzioni maschili, le stesse che stabiliscono, per esempio, la quantità di consumo del vino e la modalità di esecuzione dei canti. Dietro pagamento preventivamente pattuito, debbono accondiscendere ai bisogni dei simposiasti, offrendo loro la musica e i piaceri erotici (lo attestano, oltre alle fonti letterarie, le evidenze iconografiche), benché il loro status, che in casi eccezionali non esclude l'accumulo di ricchezze, sia più elevato di quello delle prostitute occasionali, le cosiddette pornai.

Ma la Grecia delle fonti a noi note non restituisce solo esempi di musiciste schiave o straniere. A condividere con le etere l'associazione sistematica con la musica sono, paradossalmente, donne di estrazione elevata. Le fanciulle che partecipano ai cori rituali, nell'ambito di manifestazioni religiose che presuppongono l'intervento attivo del femminile, sono scelte tra le famiglie più quotate, o, almeno, appartengono a pieno titolo alla comunità cittadina. Stando alle evidenze iconografiche, la partecipazione delle donne alle esecuzioni corali prevale di gran lunga su quella degli uomini: nelle raffigurazioni attiche del VI e del V secolo a.C., delle quali un centinaio rinviano ad attività corali, il rapporto è di 80 a 20.

L'istituzione di cori femminili è spesso connessa ai riti di iniziazione, che segnano il passaggio dall'adolescenza all'età adulta, e che, nella maggior

parte dei casi, avvengono sotto il segno della dea Artemide. Gruppi di parthenoi, impegnate in attività corali che prevedono la danza e generalmente anche il canto, sono attestati principalmente in area spartana (presso i santuari di Artemide Limnatis e di Artemide Karyatis), ma anche a Efeso, a Magnesia sul Meandro, a Samo. All'esecuzione di un coro di fanciulle, sicuramente spartane e probabilmente consacrate ad Afrodite, sono affidati, tra l'altro, i cosiddetti parteni di Alcmane, che confermano il legame privilegiato tra Sparta e la musica corale dei riti femminili. La quadriennale scadenza delle Delie, feste panioniche di grande richiamo, e la periodica celebrazione di numerosi rituali conducono, a Delo, alla costituzione di un coro in forma permanente, mentre in Atene, dove mancano riferimenti diretti a istituzioni corali femminili, la presenza di cori muliebri è almeno attestata dalla phiale a fondo bianco del Museum of Fine Arts di Boston, che mostra un gruppo di sette donne disposte a catena intorno a un altare, dinanzi al quale, raffigurata in piedi, una suonatrice di aulos provvede all'accompagnamento della danza (vedi immagine). La presenza di strumentiste (aulete) che accompagnano l'esibizione corale è attestata anche nella ceramografia corinzia, che documenta l'istituzione di cori, non solo di fanciulle, ma anche di donne adulte, già dalla fine del VII secolo.

L'atteggiamento composto e solenne delle donne impegnate nella danza, il cui status elevato è suggerito dalle ricche vesti, contrasta con quello, ugualmente associato a figure adulte, della danza dionisiaca che conduce alla trance, iconograficamente evocata dai volteggi scomposti e dalle chiome scarmigliate. Questo modello di coralità orgiastica si diversifica fortemente da quelli finora proposti. L'integrazione religiosa delle fanciulle, che si realizza nella partecipazione corale ai rituali civici, avviene sotto il controllo maschile e obbedisce alle regole stabilite dalla polis. La danza selvaggia delle baccanti dionisiache manifesta invece, nell'immaginario ellenico, il rovesciamento dell'ordine costituito ed esprime l'alterità come contravvenzione al codice normativo stabilito dagli uomini.

Da segnalare, infine, la partecipazione femminile alle esecuzioni musicali legate ai riti familiari e privati, come le cerimonie funebri e le celebrazioni associate al matrimonio. A tali occasioni, nelle quali la musica riveste un ruolo di primo piano, è legata la composizione di specifici generi di canto (lamentazioni funebri, come i threnoi, e canti nuziali, come gli imenei e gli epitalami), la cui esecuzione è spesso affidata alle donne, ma che possono prevedere l'intervento di gruppi misti maschili e femminili, attestati già a partire da Omero (*Odissea*, XXIII, 146-151).

Musiciste sulla scena?

Una delle questioni più dibattute della moderna indagine sul teatro greco antico riguarda la presenza femminile sulla scena del dramma, recentemente riaperta dall'analisi sistematica delle raffigurazioni vascolari italiote riconducibili alla cosiddetta farsa fliacica, che si datano a partire dal IV secolo a.C. Molte di queste immagini, infatti, riproducono scene teatrali: a indicarlo è la presenza, più volte evidenziata, di elementi architettonici che richiamano

le strutture del palcoscenico. In alcune di esse compaiono, identificate dall'inconfondibile colore bianco, figure femminili impegnate a suonare uno strumento (per lo più l'aulos) o a eseguire con il corpo movimenti orchestrici e acrobatici.

Non si tratta di vere e proprie attrici, ma di strumentiste, danzatrici e acrobate. La forma di teatro nella quale agiscono è quella popolare del mimo e della farsa. E il contesto performativo dove figurano non è il dramma attico del V secolo a.C., ma le rappresentazioni realistiche delle colonie della Magna Grecia. Nondimeno la loro presenza, iconograficamente attestata, induce a non generalizzare il modello dell'esclusione femminile più volte ribadito dalle fonti sul teatro attico. Quest'ultimo, peraltro, potrebbe essere in parte ridiscusso, se risultasse vera l'ipotesi della presenza di donne performers sulla scena del teatro comico. Esse, infatti, impersonerebbero quelle figure di donne mute, frequenti in Aristofane e spesso qualificate come musiciste, che un uomo faticherebbe a interpretare, data la difficoltà di suonare l'aulos con indosso il costume del travestimento femminile.

Le donne a scuola di musica: maestre e allieve

Le donne, nella Grecia dell'epoca classica, non possono andare a scuola. Neppure alla scuola "privata" dei maestri di musica e ginnastica, deputati all'educazione dei rampolli delle famiglie più in vista. Questo, almeno, sembra di potersi dedurre dal silenzio delle fonti sull'argomento. Un silenzio che viene rotto, di tanto in tanto, da alcuni indizi di incerta interpretazione, che porterebbero a sfumare l'assunto storico appena enunciato. È possibile, intanto, che alcune scene di vita domestica, rappresentate su vasi attici della seconda metà del V secolo a.C., abbiano a che fare con l'insegnamento musicale. Le figure femminili che vi compaiono, intente a suonare strumenti di vario tipo, sono forse divine (e qualcuno le identifica con le Muse), ma non per questo non possono costituire il paradigma mitico di donne reali.

Di vere e proprie scuole, destinate a fanciulli e fanciulle, si può invece parlare a partire dal primo ellenismo: le iscrizioni relative all'attività di centri di istruzione, che sono presenti in varie parti dell'Ellade e che prevedono l'insegnamento di musica e scrittura, attestano la presenza di allieve donne, peraltro confermata, per Creta e per Sparta, da un riferimento contenuto nel Protagora di Platone (342d). Lo stesso Platone, in un passo delle Leggi (804d-e), auspica che l'educazione alla musica e alla ginnastica sia identica per gli uomini e per le donne, volendo forse proporre per Atene il modello paideutico dell'oligarchica Sparta. Ma nella stessa polis ateniese, e già prima dell'epoca ellenistica, l'istruzione musicale femminile non è del tutto esclusa, se consideriamo quelle donne, schiave o di bassa condizione, che abbiamo già definito etere, e che intrattengono i maschi a simposio con la musica e i piaceri dell'eros. L'iconografia, a partire dalla fine del V secolo a.C., mostra scene di danzatrici e auletrides in compagnia delle rispettive maestre. Il contesto, identificabile sulla base dei testi, sembra essere quello degli auletridon didaskaleia, le scuole per etere di cui parlano con disprezzo Isocrate di Atene e Luciano di Samosata. Qui, a quanto risulta dalle

raffigurazioni vascolari (come si vede nell'immagine), anche l'insegnante è donna, forse un'etera più attempata che istruisce alla musica e alla danza le giovani ragazze destinate alla sua stessa carriera.

Compositrici

Nella società maschile della Grecia antica, dove la cultura è prodotta da uomini, e agli uomini è per lo più rivolta, le donne, quelle poche di cui è rimasta memoria, comunicano con i loro versi, ovviamente cantati e musicati. Non ad Atene, che si conferma un casolimito nella diffidenza verso la partecipazione delle donne alla cultura.

Le poetesse-compositrici di cui ci è giunta voce sono originarie di altre località, come l'isola di Lesbo (Saffo di Mitilene), la Beozia (Mirtide di Antedone e Corinna di Tanagra), il Peloponneso (Telesilla di Argo, Prassilla di Sicione e Anite di Tegea), Rodi (Erinna di Telo), la Magna Grecia (Nosside di Locri Epizefiri). Alcune di loro, come la stessa Saffo, sono impegnate in attività paideutiche, in qualche caso rivolte ad allievi di sesso maschile – emblematico è l'esempio di Mirtide e Corinna, vissute tra il VI e il V secolo a.C. ed entrambe conosciute come maestre di Pindaro. Le tematiche affrontate nei loro componimenti, non tutte recuperabili dai frammenti superstiti, sono molto varie e la centralità del filone lirico-amoroso non esclude i richiami politici e patriottici. Rari sono i riferimenti metapoetici (presenti soprattutto in Saffo), e nulla fa pensare alla codificazione di un "canone" femminile volutamente contrapposto a quello maschile. Alcune di loro, soprattutto Erinna e Nosside, si ispirano espressamente a Saffo, ma non solo per questioni di gender.

Poco o nulla sappiamo della loro musica. Siamo informati, per esempio, di alcune innovazioni attribuite a Saffo, che avrebbe introdotto nella lirica lo stile mixolidio. Sulla loro fama molto è stato scritto: ciascuna di loro, almeno a livello locale, ha ricevuto grandi onori, guadagnandosi un posto nella letteratura androcentrica dei Greci antichi. Il che non sarebbe successo se i suoi versi non avessero "parlato" anche al pubblico maschile: uomo è colui che a Tanagra ha dedicato un monumento a Corinna, e un uomo ce ne dà notizia (Pausania, l'autore della *Periegesi*). Qualcosa delle sue liriche è fruibile ancora oggi, ma solo perché vari uomini, nel corso della storia, hanno trascritto i suoi versi affinché sopravvivessero all'oblio dei secoli.

Musica greca e tradizioni regionali

Oscurato per secoli, soltanto di recente il legame fra musica e tradizioni regionali viene lentamente riscoperto come una proficua prospettiva storica e multiculturale, collegabile al rinnovamento in atto negli studi sul mondo antico sia nelle discipline storiche, archeologiche e letterarie, sia in quelle musicologiche.

Lo stato della questione

I due testi più noti della riflessione politica nel mondo antico contengono due importanti trattazioni sulle caratteristiche etiche della musica. Nel primo,

Glaucone, il fratello di Platone esperto nell'arte delle Muse, risponde a Socrate indicando i differenti tipi di musica (*harmoniai*) da eseguire nelle diverse occasioni comunitarie (Repubblica, III, 398d–399a): “mixolidia” (*meixolydisti*) e “lidia tesa” (*syntonolydisti*) per i funerali e i lamenti, “ionica” (*iasti*) e “lidia” (*lydisti*) per il simposio e il rilassamento; “dorica” (*doristi*) e “frigia” (*phrygisti*) rispettivamente per la guerra e le azioni spontanee e pacifiche, come la preghiera. Interessato al pari di Socrate alle caratteristiche etiche delle strutture musicali, Aristotele (Politica, 8, 5, 1340b) risponde a distanza, in parte dissociandosi, e descrive, in base alla sua concezione della musica, capace di modificare temporaneamente ma intensamente lo stato dell'animo, le reazioni emotive indotte dalle differenti *harmoniai* negli ascoltatori: tristezza e gravità, quiete, moderazione ed equilibrio, ardore e frenesia.

Senza entrare nelle sottigliezze argomentative delle due diverse posizioni e della questione in generale, su cui esiste una vasta bibliografia specialistica, si intende qui sottolineare che entrambi gli autori identificano con appellativi etnici le diverse *harmoniai*, ovvero i “modelli di accordatura” o di intonazione dello strumento, ovvero quelle strutture ordinate di suoni che trasmettono il loro carattere (*ethos*) alle singole melodie basate su di esse (e che la maggior parte dei traduttori continua a rendere con “modi”, secondo l'uso della trattatistica musicale rinascimentale e moderna).

Tali qualificazioni etniche compaiono, almeno dal VI secolo a.C., sia nei testi filosofici, letterari, storici e geografici, sia nella trattatistica musicale, ove le medesime etichette e altre di tipo analogo, come “eolico”, “locrio”, “cario” e altri, ricorrono di frequente associate a vari generi di strutture e talora di stili melodici vocali e strumentali. In particolare, nei trattati musicali si trovano ampie spiegazioni sulle differenti successioni di note, intervalli e tetracordi e sulle combinazioni che caratterizzano le diverse *harmoniai* e a cui corrispondono differenti reazioni dal punto di vista emotivo ed estetico.

L'impatto sociale e culturale di tali esperienze sonore dura molto a lungo: basti ricordare che nel III secolo, a Roma, Ateneo (I Sofisti a banchetto, 624c–626a) e, forse nel IV, Aristide Quintiliano (Sulla musica, per esempio: p. 29, 18–21) raccolgono un'ampia documentazione sui contesti etnici da cui provengono le differenti *harmoniai* e le contrastanti testimonianze sulle loro relazioni con le funzioni sociali della musica: educativa, terapeutica, sacrale e pragmatica, che nel concetto di *ethos* trovano una matrice comune. Presenti in Severino Boezio e nella manualistica medievale, trasmessi come un luogo comune nei trattati musicali del Quattrocento e del Cinquecento, gli appellativi etnici tornano a incuriosire alla fine dell'Ottocento, in concomitanza con le prime trascrizioni in notazione moderna delle melodie recuperate dai manoscritti, dalle epigrafi e dai papiri. Da allora gli studiosi si sono ripetutamente chiesti “che cosa” stessero a significare tali nomi. Nei molteplici tentativi di rispondere a tale quesito la trattatistica musicale è stata la fonte privilegiata di riferimento, nella speranza che le caratteristiche tecniche, costituite dalle differenti combinazioni di note, intervalli e

tetracordi o stili strumentali e vocali, potessero contenere la spiegazione interna di “che cosa” caratterizzasse all’orecchio dei Greci antichi le differenti harmoniai, e affidando alle trascrizioni moderne, eventualmente corredate di riproduzioni sonore, la possibilità di poterne riattivare la comprensione.

Le metodologie

Lasciando da parte questo problema d’interesse piuttosto organologico e performativo, pare invece più fruttuoso domandarsi quale significato assumano tali marchi identitari, sia all’inizio della loro storia nelle varie comunità della Grecia arcaica, sia nella riflessione politica ateniese del V e IV secolo a.C. e successivamente nella Roma di età imperiale, quando è ormai perduta la conoscenza mnemonica, trasmessa di padre in figlio e da maestro ad allievo, di quelle particolari atmosfere sonore che permettevano ai Greci dell’età arcaica e classica di identificare a orecchio le diverse harmoniai.

Di recente infatti è emerso un nuovo interesse antropologico verso il recupero del dato storico, accantonato da troppo tempo, relativo sia agli appellativi etnici in relazione alle tradizioni musicali dei Greci, sia a quello che, per usare un’espressione di Ernesto De Martino, si direbbe “l’incontro etnografico” delle tradizioni musicali dei Greci con quelle dei popoli “altri”.

Oscurato per secoli, soltanto di recente il legame fra musica e tradizioni regionali viene lentamente riscoperto come una proficua prospettiva storica e multiculturale, collegabile al rinnovamento in atto negli studi sul mondo antico sia nelle discipline storiche, archeologiche e letterarie, sia in quelle musicologiche. Tra i primi va riconosciuto il cresciuto interesse per le dinamiche sociali, politiche, religiose e rituali presenti nell’apprendimento, nell’esecuzione e nella trasmissione della musica. Da un lato, le tradizioni musicali destano l’interesse di sociologi, antropologi e storici del mondo antico per le loro componenti strettamente connesse con la costruzione delle identità culturali e dei legami con la struttura sociale. Dall’altro, la musica e i professionisti che la praticano, rappresentati come uno dei gruppi sociali più mobili, in un tessuto sociale e politico fortemente radicato nella polis e in cui il viaggio è considerato un’esperienza pericolosa e dall’esito incerto, destano l’attenzione di chi studia la storia sociale dal punto di vista della mobilità da un luogo a un altro.

In tale rinnovato contesto, consapevoli della lezione degli antropologi per cui l’identità non è mai un assoluto definito una volta per tutte, ma che essa va compresa e ridefinita di volta in volta considerando non solo il contesto temporale, ma anche quello geografico, urge chiedersi perché gli appellativi etnici siano impiegati in relazione alla musica e quale sia il loro rapporto con l’identità delle varie comunità regionali greche in luoghi e in tempi differenti. Si tratta di avviare uno studio sistematico, storico e antropologico, sia delle tradizioni musicali regionali e delle regioni musicali della Grecia antica, sia delle modificazioni e delle integrazioni, degli influssi e degli scambi con le tradizioni musicali “altre” con cui i Greci vengono a contatto in Italia, in Tracia, sul Mar Nero, in Anatolia, a Cipro, in Fenicia e in Africa.

La documentazione per tale indagine dovrà essere la più ampia possibile e comprendere, da un lato, testi greci e latini di qualsiasi genere: storici e filosofici, poetici e teatrali, la trattatistica musicale e la riflessione filosofica, le periegesi e i trattati geografici, le raccolte lessicografiche e le epigrafi; dall'altro, i reperti archeologici, con particolare attenzione ai temi iconografici. Solo attraverso un vasto panorama di testimonianze e la loro lettura secondo varie prospettive possono forse essere documentati, da un lato, i modi in cui i Greci scelgono di rappresentare verbalmente i tipi delle loro culture musicali secondo le varietà regionali e locali e, dall'altro, come agisce l'intreccio delle motivazioni politiche, culturali, religiose.

Verso nuove prospettive

Lo scopo di questo tipo di studio è di ricercare il risultato dinamico da questa configurazione regionale ed esplorare il suo ruolo nella costruzione e nella rappresentazione dell'identità musicale dei Greci, in vari momenti storici.

Ciò significa considerare qual è il ruolo delle manifestazioni musicali non solo all'interno della città, ma, per la prima volta, al di fuori del tessuto e dei confini della polis: soprattutto nei rapporti tra le varie poleis e nelle più ampie configurazioni territoriali e politiche, quali gli spazi regionali, ma anche le leghe e le confederazioni. A Roma, nel II secolo a.C., Polibio (Storie, 4, 20, 4-6) ricorda come un modello gli stili educativi e culturali, e in particolare l'apprendimento della musica, con cui la maggior parte delle popolazioni arcadi aveva saputo opporsi ai rigori del clima e alle asprezze del territorio montuoso e inospitale del Peloponneso centrale: "Se per gli uomini infatti è generalmente utile esercitare la musica, intendo la musica vera (mousiken gar, ten g' alethos mousiken), per gli Arcadi ciò è anche necessario. Non bisogna credere infatti che la musica, come dice Eforo nel proemio della sua opera, pronunciando un giudizio che non è per nulla degno di lui, sia stata introdotta fra gli uomini solo per allettarli ingannevolmente: né ritenere che gli antichi Cretesi e Spartani abbiano introdotto a casaccio in battaglia l'uso dell'aulos e della cadenza ritmica, invece di quello della tromba [...]".

La storia complessiva, antica e moderna, dell'Arcadia come regione musicale dai tratti mitici attende ancora di essere studiata. Analogamente dicasi per la Beozia, i cui abitanti cercano un'unità regionale attraverso la costruzione di una cultura musicale al servizio della Lega Beotica, profondamente apollinea e nondionisiaca; oppure per le isole, che esprimono la loro alterità con un immaginario musicale che riflette l'esperienza della mobilità marittima e il legame con il mondo insulare.

Accanto alle regioni musicali anche alcune forme musicali appaiono come un prodotto dell'interazione sociale nel mondo greco: luoghi diversi competono per attribuirsi le origini delle nuove forme musicali, come Corinto, Tebe o Nasso per il ditirambo. La leggenda di Arione (secondo cui il famoso citaredo, sequestrato dai pirati mentre rientrava per mare da Taranto a Corinto dopo

una serie di concerti, intonato un canto sul bordo della nave, si buttò in acqua e fu salvato dai delfini) suggerisce che l'invenzione del ditirambo – quello fu il nome che in seguito fu dato al canto a Corinto (Erodoto, Storie, I, 23–24) – è un fenomeno mediterraneo, un prodotto della mobilità marittima e l'espressione contemporanea di un cambiamento sociale nel periodo arcaico.

Inoltre vi sono gli elementi sonori descritti come assimilazioni dall'esterno: a parere di Erodoto (Storie, IV, 189, 3), le donne greche e, in particolare, le ateniesi avrebbero adottato nelle cerimonie sacre il grido (*ololyge*) usato frequentemente e in modo appropriato dalle donne nordafricane. Se anche questo tratto sonoro fosse una delle numerose innovazioni musicali e drammaturgiche che i cittadini di Atene ritenevano introdotte dall'esterno, come per esempio quanto avveniva intorno alle Dionisie cittadine, o addirittura in relazione alle origini delle rappresentazioni tragiche, può essere approfondito nell'ambito di uno studio sui rapporti tra l'innovazione sociale e l'importazione delle novità musicali come fenomeni interdipendenti.

Infine, il legame con il territorio è un elemento costante anche nella descrizione verbale dei versi animali. Fuori dall'abitato e dai vari sottofondi sonori delle piazze, delle riunioni ai pozzi, delle feste e dei riti presso i santuari, i viandanti percorrono a piedi o sui carri o a dorso di animali vie sostanzialmente silenziose, del tutto prive dell'inquinamento acustico di suoni e rumori dovuti a impianti meccanici; parlano per ore e ore, un passo dopo l'altro su medie e lunghe distanze, immersi in un silenzio interrotto ora dalle emissioni sonore degli insetti, ora dai versi degli uccelli, ora dalle grida e dagli ululati di altri animali. Per popolazioni che praticano abitualmente la caccia, un orecchio affinato nel riconoscere e imitare i versi, soprattutto degli uccelli, è una vera e propria necessità. Tuttavia la topografia delle descrizioni di suoni uditi è così varia e talora così minuziosa, che le motivazioni legate alla caccia paiono fornire una spiegazione soltanto parziale. Le descrizioni dei cori delle cicale sulle rive dell'Ilisso, appena fuori Atene (Platone, Fedro, 230c, 262d) e del canto di altre cicale nella Locride sino al confine del fiume Cecine, contrapposto al loro silenzio sulla sponda reggina (Pausania, Periegesi della Grecia, 6, 6, 4); i racconti dei Traci sugli usignoli dalle voci più dolci e più sonore di tutti che fanno il nido sulla tomba di Orfeo, a Libetro (Pausania, Periegesi della Grecia, 9, 30, 6); e infine la raffinata rappresentazione dei suoni differenti che contraddistinguono (allo *echousi*) le pernici di Atene, se al di qua o al di là del demo di Coridallo; o, al contrario, dei medesimi versi (*homophonoi*) che emettono sia le pernici della Beozia sia le dirimpettaie dell'Eubea (Eliano, Sulla natura degli animali, 3, 35; 4, 13 e 16) sono altrettante tessere di un progetto di studio più articolato. E il suo orizzonte disciplinare sarebbe l'etnomusicologia storica.

La rappresentazione visiva della musica greca

La vita sociale all'interno della polis prevede numerosi momenti e occasioni caratterizzati dalla presenza della musica. I giovani aristocratici imparano i testi poetici con accompagnamento musicale che poi canteranno durante il

simposio, al quale non prendono parte le cittadine ateniesi, pur ricevendo anch'esse una formazione musicale. Nella sfera privata, musica e canto hanno un posto di rilievo anche nelle cerimonie nuziali e funerarie; in quella pubblica, durante alcune feste importanti, hanno luogo gare di musica e canto e performance teatrali che in parte avvengono con l'accompagnamento musicale.

A lezione di musica

Le numerose scene relative all'insegnamento della musica sottolineano come questo sia uno tra i principali argomenti di studio per i giovani aristocratici che, fin dalla più tenera età, sono affidati a un maestro (kitharistes) che insegna loro un vasto repertorio di testi poetici eseguiti con l'accompagnamento della lira. L'invenzione di questo strumento è attribuita al dio Hermes (Inno a Hermes, v. 41 ss.) che la costruisce usando come cassa di risonanza un guscio di tartaruga, l'animale che finché è vivo non ha voce ma, appena muore, diventa sonoro. Alla cassa di risonanza, su cui è tesa una pelle di bue, sono collegati due bracci che reggono una traversa; a essa sono fissate, per mezzo di pioli (kollaboi), le corde, di budello ritorto, in numero diverso da un'epoca all'altra. La lira è spesso suonata con un plectro (plektron) di osso o avorio: sulle modalità di esecuzione non si hanno notizie certe, ma suonarla non doveva essere molto complicato, se è usata per insegnare la musica e il canto ai giovani aristocratici che hanno poi occasione di esibire la raffinatezza della propria cultura soprattutto durante il simposio.

“I maestri di grammatica e di musica guidano gli allievi eseguendo loro per primi il brano e dando lettura del testo” (Moralia, 790 e7-f2): questa testimonianza di Plutarco trova riscontro anche in numerose immagini in cui allievo e maestro sono seduti di fronte, ciascuno con la propria lira in mano. L'allievo si sforza di imitare l'esempio musicale eseguito dal maestro, ripetendone la melodia eseguita con la lira e il canto. Talora compaiono anche tavolette per scrivere o rotoli di papiro e in alcuni casi si riesce anche a decifrarne il testo scritto che, almeno negli esempi giunti fino a noi, non è mai accompagnato dalla notazione musicale. Sembra dunque che l'insegnamento del canto e della pratica strumentale sia prevalentemente orale: l'esistenza della notazione musicale è ampiamente documentata, ma la sua conoscenza rientra tra le competenze dei musicisti di professione.

Piuttosto rare sono invece le scene che rappresentano l'insegnamento dell'aulos, sia perché non gli è attribuita la stessa funzione educativa della lira, essendo uno strumento legato alla sfera dionisiaca e quindi capace di suscitare le passioni piuttosto che placarle, sia perché generalmente il suo insegnamento è destinato ai musicisti di professione. Simile al moderno oboe, l'aulos è costituito da un tubo cilindrico di legno, canna, osso o avorio, nel quale è inserita l'imboccatura terminante con l'ancia, un dispositivo formato da una o, più probabilmente, due lamine di canna che serve per amplificare il suono.

Gli auleti solitamente suonano non una, ma due canne, con fori in numero variabile da un'epoca all'altra. Anche la ginnastica, il cui insegnamento è contemporaneo o subentra a quello della musica, è un aspetto importante dell'educazione greca, intesa come cultura sia dello spirito sia del corpo. I giovani di solito svolgono gli esercizi ginnici in palestra, sotto la guida di un allenatore (paidotribes): le discipline canoniche in cui si cimentano sono quelle che fanno parte del pentathlon, ossia lotta, corsa, salto, lancio del disco e del giavellotto. Alcune di queste, come il salto in lungo, il lancio del disco e del giavellotto, ma anche il pugilato, sport invece per atleti professionisti, sono praticate alla presenza di un auleta che, con la musica dello strumento a fiato, permette agli atleti di sincronizzare e ritmare meglio i movimenti.

Le immagini spesso li mostrano vestiti con lunghi abiti riccamente ornati, con la bocca cinta dalla phorbeia, una sorta di bavaglio in pelle in cui si inseriscono le imboccature degli auloi e che, permettendo di regolare l'immissione d'aria nei tubi, agevola l'esecuzione.

Una melodia fortemente ritmata eseguita con l'aulos può facilitare non solo i movimenti degli atleti, ma anche i gesti di chi è impegnato in pesanti lavori manuali come macinare il grano, impastare il pane o remare in una nave.

La musica nel simposio e nel gineceo

È soprattutto durante il simposio che gli aristocratici greci cantano i testi poetici accompagnandosi con la lira o il barbitos, un tipo di lira di origine orientale, con i bracci più lunghi. Talora i pittori mostrano i commensali mentre cantano, con la testa rovesciata all'indietro, nel tipico atteggiamento dell'ispirazione poetica, o indicano con una specie di fumetto il testo che esce dalla loro bocca. Il banchetto è un momento esclusivamente maschile: le donne libere non vi prendono parte e la presenza femminile riguarda esclusivamente le professioniste, di solito suonatrici di aulos (auletrides), ma anche di crotali (una specie di castagnette di forma cilindrica), che intrattengono i commensali anche con la musica e la danza. Il simposio è anche il momento del vino e del gioco: talora i convitati sono rappresentati in posizione frontale, per sottolineare la loro ubriachezza; o impegnati nel gioco del kottabos, mentre cercano di colpire, col vino rimasto nelle coppe, il bersaglio sospeso su un candelabro.

Le numerose immagini che mostrano donne aristocratiche impegnate in attività musicali all'interno del gineceo, vere e proprie esibizioni che si svolgono esclusivamente in ambiente domestico, fanno supporre che anch'esse ricevano una educazione raffinata che comprende la musica e la poesia.

Accanto a questi esempi, alcune immagini mostrano vere e proprie scuole in cui le professioniste imparano a suonare e a eseguire diversi tipi di danza per animare il simposio e le feste private. In alcuni casi, la destinazione dei vasi e le scene su cui esse sono rappresentate coincidono: è il caso dei temi legati alla sfera femminile presenti su alcuni particolari tipi di vasi usati

durante la cerimonia nuziale. Che la musica rientri tra le occupazioni delle aristocratiche ateniesi appare evidente dalle scene in cui troviamo la sposa seduta in un elegante ambiente domestico, intenta a suonare uno strumento a corda, spesso l'arpa, alla presenza di un piccolo Eros in volo. In altri casi, un auleta prende parte alla processione nuziale che accompagna gli sposi a casa dello sposo. In realtà, come raccontano alcuni autori, l'atmosfera deve essere molto più movimentata di quanto non appaia dalle immagini: "L'aulos dal dolce suono con l'arpa si confondevano e sonoramente lo strepito dei crotali e poi le vergini con voce acuta un canto arcano intonavano e giungeva al cielo l'eco possente [...] Dovunque per le strade [...] crateri e coppe [...] mirra e cassia e incenso si mescolavano e le donne anziane elevavano il grido rituale e gli uomini alto facevano echeggiare il gradito clamore, invocando Peana, il Lungisaettante dalla bella lira, ed esaltavano Ettore e Andromaca simili agli dèi" (Saffo, frammento 44 Voigt, traduzione di G. Tedeschi).

La musica nelle feste e a teatro

Alcune tra le più importanti feste religiose che si svolgono nel mondo greco prevedono, oltre ai sacrifici alla divinità, ai quali presenza di solito un auleta che con la musica sottolinea la sacralità del momento, anche gare musicali alle quali prendono parte i musicisti più famosi del tempo.

Durante le Panatenee, le feste che ogni anno si svolgono ad Atene, sono per esempio previste gare di canto accompagnato dall'aulos (aulodia) o dalla kithara (citarodia), uno strumento a corde costituito da una cassa di risonanza in legno a forma di trapezio isoscele poggiante sulla base minore, da cui si dipartono due bracci. Le corde, di solito in numero di sette, sono collegate alla cassa per mezzo di una cordiera e di un ponticello e fissate a una traversa sottile che termina con pomelli. Si tratta di un *technikon organon*, uno "strumento per professionisti", come lo definisce Aristotele nella *Politica* (1341a), che per la sua intensa sonorità è usato all'aperto, durante le occasioni pubbliche. La citarodia è particolarmente apprezzata e vi si dedicano gli artisti migliori che in alcuni casi intraprendono veri e propri tour di concerti in tutto il mondo antico per tornare in patria carichi di gloria e ricchezza. Le immagini presentano alcuni elementi comuni, come per esempio il podio su cui gli artisti si esibiscono, ai lati del quale compaiono i giudici della gara, e i lunghi abiti di scena riccamente ornati che indossano i personaggi.

Nell'Atene del V secolo a.C., l'elemento musicale (ma anche quello coreutico) ricoprono un ruolo importante anche nelle rappresentazioni teatrali, come la tragedia, il dramma satiresco e la commedia, in cui si alternano brani recitati e brani cantati, parti solistiche e parti corali. Nelle tragedie, per esempio, il coro, che nella recitazione si alterna agli attori, canta e danza con l'accompagnamento musicale dell'aulos, suonato da musicisti di professione, mentre i poeti autori del dramma sono anche autori delle musiche di scena e talora si occupano delle coreografie del coro. Riguardo al dramma satiresco, una forma teatrale a tema comico e scherzoso in cui il coro è formato da attori travestiti da satiri, una straordinaria testimonianza è costituita dalle

scene dipinte sul Vaso di Pronomo (fine del V sec. a.C.). La scena mostra diversi attori della troupe che si stanno preparando per andare in scena: uno di loro ha in mano la lira, alcuni indossano un costume con il fallo e impugnano la maschera. Altri sono vestiti da Dioniso, Arianna ed Eracle e uno indossa il costume da Papposileno, il "padre dei satiri". In posizione centrale, in basso, seduto e vestito di abiti riccamente ornati, il famoso auleta tebano Pronomo, da cui il nome del vaso. Anche nella commedia si alternano parti recitate e parti cantate dal coro: numerosi esempi mostrano cori di attori, travestiti per esempio da uccelli o da cavalli montati da cavalieri, guidati anche in questo caso da auleti che l'abito sfarzoso permette di identificare come professionisti.

I documenti della scrittura: i papiri musicali

La scrittura musicale greca è conosciuta attraverso una serie di fonti: epigrafi, trattati, qualche manoscritto medievale e, soprattutto, attraverso i papiri. Direttamente dalla vita quotidiana dei villaggi egiziani giunge fino a noi la viva testimonianza di una prassi di scrittura diversificata e sufficientemente diffusa, con particolarità grafiche, contenutistiche e formali che permettono di ricostruire un quadro abbastanza vivace della diffusione di questa conoscenza.

I sistemi di scrittura musicale nella Grecia antica

Che una civiltà musicale produca un sistema di segni attraverso il quale trasmettere il proprio patrimonio è una circostanza tutt'altro che scontata: sono numerose, anche oggi, le civiltà che non utilizzano la scrittura come mezzo di produzione, fruizione e trasmissione dei propri testi. Per molti secoli, anche la civiltà musicale greca non fa eccezione: il maestro insegna all'allievo come suonare o cantare semplicemente per imitazione, mostrando le posizioni da tenere sullo strumento o facendogli ascoltare la melodia che poi deve ripetere.

Da un certo momento in poi, in un'età che non è possibile stabilire sulla base di elementi sicuri e di cui i papiri sono i primi, ma tardi testimoni, compaiono ben due distinti sistemi di notazione melodica, uno riservato esclusivamente alla musica strumentale (datato al V sec. a.C.) e uno a quella vocale (più o meno di un secolo più recente).

Il principio su cui si basano questi due sistemi è lo stesso: segni dell'alfabeto (un alfabeto arcaico per la musica strumentale, quello canonico ionico per la vocale) che indicano altezze sonore relative e che, nel caso della notazione vocale, si scrivono sopra il testo da mettere in musica, mentre per quella strumentale si dispongono l'uno dopo l'altro, come sopra un unico rigo, e che, mancando la compresenza di sillabe verbali alle quali applicarli, necessitano di una notazione ritmica sovrascritta ai simboli melodici. La notazione si basa sui principi della teoria musicale greca, presuppone l'esistenza dell'unità di misura del tetracordo e si adatta agli sviluppi successivi del sistema; tuttavia non conosce il concetto di altezza assoluta della nota in uso nella civiltà musicale moderna: senza un sistema di

misurazione del suono non è possibile individuare un punto di riferimento assoluto quale il La a 440 Hz del sistema moderno; il riferimento è quindi dettato dalle regole della pratica musicale che, per secoli, rimane appannaggio quasi esclusivo degli uomini e che, in base a ciò, fa sì che le trascrizioni moderne siano fatte presupponendo un ambito di riferimento pari alla voce media maschile: in sostanza, un registro di baritono/tenore.

La struttura ritmica dei brani vocali è assicurata dall'intelaiatura metrica dei testi poetici, che, con la loro alternanza di sillabe brevi e lunghe (in un rapporto di uno a due), indicano i rapporti di lunghezza relativa nei valori delle sillabe: esistono anche alcuni segni che servono per integrare questa struttura di base, indicando soprattutto allungamenti ulteriori o pause (o il ritmo stesso in mancanza di un testo verbale, come già evidenziato nel caso della notazione strumentale), ma, a differenza di quanto avviene per il sistema della notazione, si nota in essi una forte irregolarità d'uso.

Le fonti: trattati, epigrafi, manoscritti medievali

La chiave per interpretare i segni musicali proviene principalmente da un trattato piuttosto tardo (Introduzione alla Musica, IV sec.) giunto a noi sotto il nome di Alipio. In una serie di tabelle che coprono tutto il sistema armonico noto della musica greca, è indicato l'elenco praticamente completo dei segni delle due notazioni. Altre fonti danno notizia dell'esistenza di ulteriori sistemi di notazione, ma la documentazione diretta in nostro possesso mostra una coincidenza pressoché assoluta con le forme dei segni indicate da Alipio. A parte i papiri, la documentazione diretta è per noi rappresentata da alcune iscrizioni (si segnalano in particolare due Inni delfici, del II sec. a.C., e l'Epitafio di Sicilo, del II sec. d.C.) e un testo giunto per tradizione medievale (gli Inni di Mesomede di Creta, celebre musicista dell'età di Adriano), che riportano brani poetici (in qualche caso anche completi) con notazione musicale; si tratta sempre di testimonianze che presuppongono una mediazione fra l'autore della musica e il responsabile della sua stesura scritta.

Se i manoscritti medievali riportano un testo copiato da scribi appartenenti a fasi cronologiche decisamente successive alla composizione del brano, per le iscrizioni è impossibile pensare che la competenza tecnica dell'artigiano responsabile della realizzazione delle epigrafi e quella del compositore coincidano. Da questi documenti non vengono indicazioni reali sulla possibile diffusione della scrittura musicale: anzi, sembrerebbe imporsi l'idea di una prassi limitata a circostanze eccezionali (una dedica speciale su un'epigrafe, o l'opera di trascrizione dei capolavori di un grande compositore). Il quadro sembrerebbe coerente con una cultura musicale ancora profondamente legata a una prassi di creazione, fruizione e trasmissione orale come quella greca antica – tant'è vero che fino a poco tempo fa ancora si pensava, con una valutazione anacronistica della reale comprensibilità di un sistema giudicato a priori oscuro, che l'opzione esoterica fosse l'unica possibile – ma proprio dai papiri arrivano indicazioni importanti in senso opposto.

Le fonti: i papiri

Ciò che fa dei papiri un punto di osservazione privilegiato della reale diffusione della scrittura musicale è in primo luogo la natura di questo tipo di testimonianze: il papiro è il supporto scrittorio per eccellenza del mondo antico, e accoglie qualsiasi tipo di documento, dall'appunto privato, alla lettera, al documento ufficiale, fino al libro di lusso. Il medium di per sé non detta le regole del contenuto e i documenti in nostro possesso, provenienti direttamente dagli scavi archeologici di antichi villaggi, perlopiù egiziani, non presuppongono l'ufficialità di un particolare momento da celebrare. Un momento essenziale nell'analisi di questi documenti è così la valutazione del livello di cura con cui il manufatto è stato realizzato e con cui la scrittura è stata apposta: di per sé un documento su papiro può appartenere a qualsiasi livello, derivare da un qualsiasi grado di competenza, e in questo i papiri musicali non fanno eccezione. Attualmente sono noti circa 50 documenti, che abbracciano un periodo che va dal III secolo a.C al IV d.C, e in cui un testo poetico è corredato di notazione musicale vocale. Dal punto di vista del contenuto, con la sola eccezione dei tre papiri che riportano brani di due tragedie note di Euripide (Oreste e Ifigenia in Aulide) e di un verso di una commedia di Menandro (Perikeiromene) – ma non si tratta mai di musica "d'autore" –, tutti i papiri musicali contengono frammenti poetici non altrimenti noti (quasi esclusivamente drammatici) e un inno cristiano. Pur in percentuale assai ridotta, esistono anche frammenti che riportano scritture strumentali (esistono anche casi di interscambio fra i sistemi strumentale e vocale, ma sono molto problematici).

Osservazioni sulla scrittura

Al di là dell'osservazione di alcune caratteristiche formali che sembrano contraddistinguere la scrittura musicale (le distanze fra le righe del testo poetico musicato sono più ampie di quelle dei testi non musicali, per accogliere meglio la notazione, le colonne di scrittura sono più larghe, e spesso i testi sono scritti staccando le sillabe in modo tale da favorire il corretto inserimento delle rispettive note musicali), la definizione delle caratteristiche formali di questi documenti può procedere su vari livelli: la presentazione generale del testo, la cura con la quale è stato elaborato, il livello di perizia calligrafica della scrittura, la presenza o meno di cancellature, su entrambi i piani, la presenza di mani diverse fra testo musicale e testo poetico. In base a questi parametri emerge una gran quantità di possibili tipologie, di cui tre sembrano prevalere: ci sono testi scritti da mani diverse, delle quali una scrive il testo poetico, l'altra aggiunge in un secondo tempo la musica; altri in cui un'unica mano, spesso trascurata, scrive entrambe le parti intervenendo con cancellature, correzioni, ripensamenti su entrambi i livelli; altri ancora in cui il testo poetico e la musica sono scritti contemporaneamente, con estrema precisione e cura, e con caratteri di estrema leggibilità.

Almeno da queste tre categorie generali emerge una varietà di soluzioni grafiche che permette di ricostruire diverse tecniche di preparazione del

testo: nel primo caso la collaborazione di competenze diverse (lo scriba e il musicista), nel secondo un'unica figura, responsabile della redazione e creazione di entrambi, nel terzo una stesura definitiva (in bella copia) a opera di un professionista calligrafo.

Destinatari dei documenti scritti

Chi sono dunque i redattori di questi documenti? Per quale scopo sono stati concepiti?

A fronte di una vulgata che per decenni ha insistito sul carattere esoterico della scrittura (limitato a pochissimi fra i musicisti) e di una tendenza più recente che preferisce legare i testi musicali alle esigenze pratiche dell'esecuzione (i papiri non sarebbero altro che spartiti da leggere durante i "concerti"), dall'analisi delle scritture emerge un contesto più complesso e diversificato, in cui la capacità di scrivere musica non può essere considerata esclusiva e limitata a pochi (i papiri provengono comunque da zone marginali del mondo greco e poi greco-romano, in particolare dall'Egitto), e, sicuramente, non può presupporre un'unica opzione d'uso.

Abbiamo sia le copie dei brogliacci degli antichi compositori (cancellature e correzioni del testo sono segnali inequivocabili), sia documenti pensati per la conservazione (le "belle copie"), sia documenti di fasi intermedie o parziali di rielaborazione del testo. Abbiamo cioè una gran quantità di soluzioni che parlano di un sistema di notazione diffuso, conosciuto e usato. Le conoscenze storiche in nostro possesso non possono che orientare verso le gilde di professionisti della musica (i cosiddetti artisti di Dioniso) che, soprattutto a partire dall'età ellenistica, girano il mondo greco esibendosi nei teatri più o meno famosi e che, possiamo ipotizzare, preparano le loro musiche, le rielaborano e talora le fissano in documenti più leggibili, utili a essere conservati e, magari, a essere ripresi dalle generazioni successive di colleghi. L'esibizione musicale è sempre qualcosa di altamente spettacolare e difficilmente prevede l'uso di un testo scritto posto su un leggio: la scrittura musicale è sì ampiamente utilizzata, ma come strumento di studio, come promemoria, da conservare e riprendere come spunto per una nuova esecuzione. Anche per questo, probabilmente, le melodie che scaturiscono dalle nostre moderne trascrizioni spesso sembrano di una semplicità disarmante (soprattutto se comparata ai resoconti contemporanei relativi alle spettacolari esibizioni dei grandi musicisti dell'antichità). Di fronte a una scrittura che serve a fissare i punti salienti, è presumibile che il musicista integri, improvvisi, aggiunga di volta in volta ciò che gli suggerisce il suo estro.

Dai miti alle teorie

La musica greca tra mito e culto: strumenti musicali e attributi divini

Il mito è popolato di musica. Ad Apollo, dio dell'ispirazione poetica, e alle Muse, che sovrintendono alle arti e alle scienze, sono solitamente attribuiti strumenti musicali. Molte le gare musicali che coinvolgono dei e personaggi

del mito: famose quelle tra Apollo e Marsia e tra Tamiri e le Muse. Altri racconti mettono in rilievo la forza della musica che ammalia e incanta, come quelli in cui protagonisti sono Orfeo o le Sirene; o la capacità di alcuni strumenti, quali aulos e timpano in contesti dionisiaci, di suscitare la trance.

Apollo e le Muse

Nel mondo greco la musica ha un ruolo primario in numerosi episodi del mito: tra le divinità del pantheon, però, solo Apollo, dio della divinazione e della poesia, ha con essa un legame diretto e privilegiato. Nei testi e nelle immagini il dio compare, oltre che come arciere vendicatore, anche come musicista che, suonando la cetra, allietta il corteo nuziale durante le nozze di Peleo e Teti o di altre coppie divine; o prende parte a momenti particolari del mito come la nascita di Atena che, armata di tutto punto, salta fuori dalla testa di Zeus.

La presenza prima della cetra, e più tardi della lira, a sottolineare l'aspetto di Apollo come dio dell'ispirazione poetica, deriva dal fatto che, almeno fino a tutta l'età classica, i testi poetici sono eseguiti con l'accompagnamento di uno strumento a corde.

L'epiteto Musagete, con cui spesso viene indicato Apollo, sottolinea il suo ruolo di "guida delle Muse", un gruppo di divinità femminili figlie di Zeus e Mnemosine (la memoria) dal cui nome deriva il termine *mousike*, "arte delle Muse", che comprende il canto, la musica e la danza.

In origine le Muse erano un gruppo indistinto di divinità femminili che risiedevano sulle pendici del monte Elicona ed erano genericamente associate alla musica e al canto: nel corso del banchetto degli dèi descritto nell'Iliade, I, 603; 24, 63, Apollo accompagna la danza e il canto delle Muse al suono della *phorminx*, un antico tipo di cetra. Nelle immagini esse compaiono in numero variabile, spesso sedute su una roccia, con in mano strumenti musicali, lira, barbitos, aulos e *syrinx*, talora mentre si accingono a leggere testi poetici scritti su rotoli di papiro. Solo a partire dall'età ellenistica si definiscono in un gruppo di nove, ciascuna delle quali sovrintende a una determinata attività artistica o scientifica. Alcune fonti più tarde indicano le Muse come protagoniste di famose sfide canore: Ovidio racconta come vennero sfidate dalle Pieridi che, vinte, furono poi trasformate in gazze (*Metamorfosi*, 5, 294–678). Pausania, nella descrizione di una statua di Era nel tempio a lei dedicato a Coronea (*Periegesi della Grecia*, 4, 34, 3), racconta come le Sirene siano state convinte da Era a sfidare le Muse in una gara canora e come poi, avendo esse avuto la peggio, le Muse abbiano tolto loro le piume facendosene corone (Maurizio Bettini, Luigi Spina, *Il mito delle sirene*, 2007, pp. 59, 62–64). Anche la sfida con il cantore tracio Tamiri rappresenta un altro esempio di superbia punita (Apollodoro, *Biblioteca*, 1, 3, 3): distinguendosi per la bellezza e per l'abilità nel suonare la cetra, questi infatti sfida le Muse in una gara musicale dopo aver stabilito che, in caso di vittoria, si unirà con ognuna di loro; se perdente, invece, esse lo priveranno di ciò che vogliono.

Risultano superiori le Muse che, adirate, lo rendono cieco e “gli levano dalla mente l’arte della cetra” (Iliade, II, 600). Come si può leggere nel commento di Gostoli (2006) a questo passo dell’Iliade, in Grecia, come presso altre culture antiche, la cecità è connessa alla capacità di cantare e rappresenta la condizione perché gli dèi concedano agli uomini l’ispirazione poetica e l’eccellenza nel canto. In questa prospettiva, la punizione di Tamiri risulta particolarmente significativa, perché egli diventa cieco e allo stesso tempo privo della memoria che gli permette di ricordare le musiche e i testi dei canti nei quali eccelle.

Nelle immagini il cantore compare con un tipo particolare di cetra, con i bracci dalla caratteristica forma arrotondata, definita “cetra di Tamiri” o “cetra tracia” proprio perché essa è solitamente attribuita a musicisti di origine tracia come Tamiri e Orfeo.

Orfeo e le Sirene

Uno degli aspetti relativi all’espressione poetica e alla musica che l’accompagna che viene messo maggiormente in rilievo dalle fonti antiche riguarda la sua capacità di ammaliare e catturare l’uditorio con una forza quasi magica. Questo potere particolare viene attribuito, tra gli altri, al canto delle Sirene, le mitiche figlie di Acheloo e Melpomene, metà donne e metà uccello, che col loro canto attirano i marinai delle navi che passano accanto all’isola nella quale abitano e li divorano. Secondo Apollodoro, si chiamano Pisinoe, Aglaope e Telsiepiea, e una di esse suona la cetra, la seconda canta e la terza suona l’aulos (Epitome, 7, 18). Odisseo, per resistere al loro “limpido canto”, si fa legare all’albero maestro della nave dopo aver riempito di cera le orecchie dei suoi compagni (Odissea, XII, 184–189).

Citaredo per eccellenza nella Grecia antica è Orfeo, anch’egli di origine tracia, come Tamiri: il mito più noto a lui legato riguarda la sua discesa agli inferi per riportare in vita la moglie Euridice. Nel mondo greco non vi sono però immagini che illustrino questo racconto: l’iconografia di Orfeo riguarda altri momenti del suo mito, ossia il potere ammaliatore della sua musica e la sua morte per mano delle donne di Tracia.

In un famoso cratere di Berlino Orfeo canta suonando la lira, seduto su una roccia, in mezzo a un gruppo di guerrieri traci. Questa iconografia è piuttosto diversa rispetto a quella che si diffonderà dall’età romana, quella cioè di Orfeo che incanta gli animali.

Qui, invece, a subire il fascino della musica sono audaci e forti guerrieri, “barbari” provenienti dalla lontana Tracia, come si può vedere dall’atteggiamento di uno dei personaggi rappresentato con gli occhi chiusi, completamente rapito e affascinato dalla musica. E saranno proprio le doti canore di Orfeo, già capaci di immobilizzare i feroci guerrieri, a suscitare la violenta aggressione delle loro donne, dalla quale egli tenta di difendersi brandendo la lira. Le donne lo uccidono e lo fanno a pezzi, ma la sua testa, come dotata di vita propria, arriva a Lesbo, e darà luogo all’“oracolo di Orfeo”.

Arione e Marsia

Sul potere che la musica esercita sugli animali, Erodoto racconta un'altra storia che ha per protagonista Arione, "citaredo secondo a nessuno tra quelli del suo tempo", che, di ritorno da una tournée in Magna Grecia, accortosi che i marinai della nave che lo trasportava stanno per aggredirlo, chiede di poter cantare un'ultima volta. Quindi, indossando il sontuoso costume di scena, prende la cetra e, dopo aver intonato il nomos orthios, la melodia sacra ad Apollo, si getta in mare. Un delfino, richiamato dalla bellezza del suo canto, dopo essersi avvicinato alla nave, lo prende su di sé portandolo in salvo (Storie, I, 24).

Anche il ragazzo con la cetra a cavallo di un delfino, rappresentato su alcune monete brindisine del IV secolo a.C., richiama un mito analogo, quello dell'eroe Falanto, fondatore della città di Taranto. Pausania (Periegesi della Grecia, 10, 13, 10) racconta che, mentre questi si reca a consultare l'oracolo di Apollo a Delfi, la sua nave fa naufragio e Falanto è messo in salvo da un delfino.

Al centro di un altro importante mito musicale è il satiro frigio Marsia: si narra infatti che la dea Atena, dopo aver inventato l'aulos, il cui suono ricorda le grida levate dalla Gorgone morente, lo getta via perché, specchiandosi, si accorge che nel suonarlo i tratti del suo viso si deformano. Marsia trova lo strumento, lo raccoglie e impara a suonarlo così bene da vantarsi di poter suonare meglio di Apollo (Erodoto, Storie, VII, 26). Le Muse, chiamate a giudicare la gara tra il dio e Marsia, decretano vincitore Apollo; un rilievo da Mantinea (IV sec. a.C., a cui si riferiscono le immagini di questo paragrafo) illustra i diversi protagonisti della vicenda: i due contendenti, Apollo seduto su roccia con una grande cetra e Marsia sul lato opposto, in atto di suonare l'aulos, e uno schiavo vestito all'orientale, col coltello in mano, che allude al terribile epilogo dell'episodio, quando Marsia, persa la gara, è scorticato da Apollo. Il rilievo continua con tre Muse, con doppio aulos e rotolo. Secondo una versione del mito, Apollo risulta vincitore perché canta mentre suona, cosa che non è possibile fare con l'aulos: l'esito della contesa ne evidenzia il significato simbolico, ossia il contrasto tra strumenti a fiato e strumenti a corda; questi ultimi risultano superiori, perché con l'aulos, con il quale non è possibile cantare e suonare contemporaneamente, il valore educativo del canto viene meno.

Dioniso e le Menadi

L'aulos, che suscita nell'animo le passioni invece di placarle, è considerato al contrario lo strumento della trance, soprattutto perché è associato a culti di origine orientale, in particolare quello di Dioniso. "Cantate Dioniso al suono profondo dei timpani, levate il canto a Dioniso, evoè, [...] tra grida e suoni di Frigia, quando il loto sonoro diffonde sacre melodie, compagne al passo delle Menadi sfrenate che corrono al monte" Euripide, Baccanti, 155-165. Le voci acute delle Menadi, il suono stridulo dell'aulos, il grave rimbombo dei timpani e il martellante crepitio dei crotali: questi sono gli elementi sonori

che accompagnano i ritmi sfrenati delle danze di satiri e menadi del tiaso dionisiaco. Talora le immagini mostrano Efesto che, fatto ubriacare da Dioniso, ritorna all'Olimpo per liberare Era, da lui imprigionata per vendetta su un trono incantato. Lo zoppo dio del fuoco, che incede cavalcando un mulo, è accompagnato dalla processione dionisiaca di satiri e menadi danzanti, guidata da un satiro auleta che scandisce il ritmo dell'incedere.

In queste scene troviamo anche il timpano, una specie di tamburello costituito da una pelle, tesa su un cerchio di legno o di bronzo, cui talora sono applicati sonagli o maniglie: secondo Euripide (Baccanti, 120-134), sarebbe stato inventato in una caverna cretese dai coribanti per coprire i vagiti di Zeus bambino e nascondere così a Crono che voleva divorarlo.

In alcune scene dionisiache troviamo anche strumenti a corda, in particolare il barbitos, un tipo di lira di origine orientale usata per accompagnare canti e danze durante il simposio: probabilmente per questo legame privilegiato con il vino e quindi con Dioniso, il suo uso viene esteso dalle attività dei mortali a quelle dei Satiri e delle Menadi del tiaso dionisiaco e, in un solo, eccezionale caso, a Dioniso stesso.

La formazione del cittadino: *mousikee paideia*

La musica è parte essenziale della formazione dell'uomo fin dalle origini della civiltà ellenica. Elemento equilibratore nelle relazioni umane e nel rapporto tra umano e divino, diviene poi metafora della concordia nella polis ed è oggetto della riflessione filosofica di età classica. Con la fine della polis l'idea della *paideia* musicale lascia il posto a speculazioni numerologiche talvolta misticheggianti, che preludono all'ingresso della musica nelle discipline del quadrivio.

Dalla *terpsis* alla *paideia*

È difficile esagerare l'importanza della musica nella formazione dell'uomo greco. La *mousike* come indispensabile fattore di equilibrio, tanto per la comunità quanto per l'individuo, precede la nozione di uomo come cittadino (*polites*). Nell'Iliade (I, 472-474), la fine del dissidio tra l'esercito acheo e Apollo viene suggellata da un *peana* riparatore che suscita piacere (*terpsis*) nel dio; Achille, irato per l'offesa di Agamennone, prova piacere e sollievo nel cantare gesta d'eroi accompagnandosi con la *phorminx* (IX, 186-189). Anche nell'Odissea (I, 351-352), gli uomini ascoltano il canto degli aedi non per riceverne edificazione morale, ma per soddisfare il proprio piacere o, come dice Telemaco, per la curiosità di conoscere le vicende più recenti degli eroi.

Nell'epoca della polis, mentre la lirica monodica continua, sia pure con vistose differenze di metro, temi, genere e pubblico, la tradizione solistica dell'aedo omerico, appare assai più rilevante, in termini sociali, la lirica corale: i cittadini imparano a far musica insieme. La divisione dei cori in maschili, femminili e infantili rispecchia l'articolazione fondamentale del corpo sociale della città; al valore edonistico della musica si affianca quello educativo, mentre l'attività musicale come riduzione a unità di una realtà

composita diviene metafora dell'essenza stessa della polis. Non è casuale che in questo periodo il campo semantico della radice *har- (connessione) si sviluppi parallelamente in senso politico – si pensi all'armonia (harmostes) che manteneva la concordia nelle colonie spartane – e in senso musicale (harmonia, unione di elementi originariamente eterogenei). Alla mousike appartiene anche la danza, che permette di mantenere una buona condizione fisica (eurythmia) e prepara al combattimento (è il caso della pirrica, la danza di guerra).

La musica, l'uomo, la città: da Pitagora ad Aristotele

Nasce così la riflessione filosofica sulla paideia musicale. Secondo un filone di pensiero che inizia con Pitagora e prosegue con Damone, Platone, Aristotele e oltre, la musica influisce sul carattere dell'uomo, sia momentaneamente sia a lungo termine.

Pur nell'incertezza che circonda la figura di Pitagora, sembra che la musica sia centrale nel suo ideale di vita. Vi sono canti che hanno il potere di dare ordine all'anima; come un antidoto, una certa melodia può annullare le alterazioni dell'equilibrio interiore causate dalle passioni (Giamblico, La vita pitagorica, 110–111). Tuttavia è incerto se questa dottrina si limiti all'educazione dell'anima del singolo oppure si traduca nella teorizzazione esplicita di una formazione musicale per la comunità dei cittadini; né è facile dire fino a che punto i costumi pitagorici si integrino con la vita delle polis. Se da un lato infatti alcuni legislatori italoti – Caronda di Catania, Zaleuco di Locri, Teocle di Reggio – sono pitagorici, non sappiamo però se e come ciò si rifletta nelle loro legislazioni, mentre d'altro canto la tradizione riferisce di una serie di rivolte che segnano la fine del movimento in tutta la Magna Grecia tranne che nella Taranto di Archita.

In un celebre passo della Repubblica (424c) la formulazione del legame tra la musica eseguita in uno Stato e la sua struttura politico-legislativa viene ricondotta al sofista Damone, le cui dottrine stanno alla base del progetto di paideia musicale elaborato dallo stesso Platone. Benché nel sistema platonico la musica occupi un livello inferiore rispetto alla matematica e alla dialettica, necessarie ai filosofi reggitori dello stato (509e–511e), per l'educazione dei cosiddetti guardiani della città ideale (e, inaspettatamente, anche per le loro donne) il filosofo prevede l'esercizio congiunto di musica e ginnastica: la prima senza la seconda produrrebbe un carattere effeminato, la situazione opposta un'indole troppo rude e selvatica (410c–d). Sono ammesse soltanto le scale (dagli antichi chiamate harmoniai) dorica e frigia, che conferiscono rispettivamente coraggio in guerra ed equilibrio in pace (398b–399d); l'aulos e gli strumenti policoni, che permettono modulazioni improvvise, sono banditi, in un disegno che implica uno stretto controllo governativo sui compositori (401b). La realtà però va in tutt'altra direzione. Nella querelle des anciens et des modernes che impegna musicisti e intellettuali nel volgare del V secolo a.C. la vecchia concezione elitaria della musica si scontra con l'apprezzamento del demos per il virtuosismo professionistico, le coloriture orienteggianti, le modulazioni inattese, le alterazioni della melopea e della

prosodia tradizionali, l'intenso patetismo: insomma, i valori della cosiddetta "nuova musica". Aristotele cerca di interpretare la nuova situazione includendo quelle funzioni della musica – come l'aspetto ludico, paidia – che Platone aveva trascurato in quanto non rientravano nell'educazione intesa in senso normativo-prescrittivo. Nella *Politica* si individuano diversi tipi di paideia per diversi tipi di cittadini, secondo la nozione aristotelica della polis come realtà plurale (espressa, per esempio, nella stessa *Politica*, 1261a). La "nuova musica", pur non adatta all'otium intellettuale (scholē) o al raggiungimento della saggezza (phronesis), giova però a coloro che svolgono mansioni subordinate e fisicamente impegnative (banausoi). In generale la musica aiuta l'uomo di cultura a migliorare la sua qualità di vita, purché non sia praticata in modo troppo assiduo (1340b): si percepisce il fastidio dei tradizionalisti nei confronti dei virtuosi che vanno soppiantando la figura dell'aristocratico cultore di musica.

La musica, l'uomo, il cosmo: dall'ellenismo all'età imperiale

Dopo Aristotele il tema della formazione musicale del cittadino sembra passare in secondo piano. Nell'opera di Aristosseno di Taranto la nozione di ethos musicale è ridimensionata da un lato a favore della ricerca sulla musica del passato, dall'altro lato a favore della fondazione dell'armonica come scienza epistemologicamente autonoma, dotata di un proprio sistema assiomatico.

Inoltre un pensiero antagonista rispetto alla koine platonico-damoniana, che si trova già nell'anonimo autore del discorso tradito dal papiro Hibeh, 1, 13 (probabilmente databile al IV sec. a.C.) e attraverso l'epicureismo e lo scetticismo fino all'operetta *Contro i musicisti* di Sesto Empirico, rifiuta il fondamento stesso della paideia musicale, cioè l'idea che la musica possa influenzare il carattere.

Privata della componente "politica" dalla crisi e poi dalla scomparsa della polis, erosa dal dubbio scettico nei suoi presupposti filosofici, la concezione di paideia musicale trova in età romana e imperiale un diverso humus e finisce per confluire nel più vasto edificio dell'enciclopedia (enkyklios paideia). Per Aristide Quintiliano l'anima è fatta degli stessi costituenti di cui sono fatti gli strumenti musicali; per Claudio Tolomeo le nozioni di dorico, frigio, lidio, diatonico, cromatico e enarmonico non sono strutture musicali con un proprio ethos o capaci di influenzare quello dell'ascoltatore, ma piuttosto configurazioni di altezze che gli permettono di individuare una complessa rete di analogie tra le strutture scalari della musica, i movimenti astrali e le parti dell'anima. Si avvia in quest'epoca il processo di enciclopedizzazione della musica che finirà per collocarla, fra epoca tardoantica e medievale, tra le scienze del quadrivio.

Nel frattempo, come sempre accade, la musica reale prosegue per la sua strada, per noi assai più ardua da ricostruire. I pensatori cristiani, pur rigettando la musica pagana quale "spazzatura del demonio" (ho tou diabolou phorytos), rimarranno affascinati dagli esiti misticheggianti cui era

giunta l'antica idea di paideia musicale: così Clemente d'Alessandria, iniziando il Protrettico ai Greci con una vasta immagine musicale, potrà presentare Cristo come il "canto nuovo" (asma kainon) che ha dato armonia al caos e ha "accordato" l'universo riducendone a consonanza gli elementi prima discordanti, in un'ambiziosa costruzione intellettuale in cui tutto, dal microcosmo umano al macrocosmo celeste, è in relazione con tutto.

Musicoterapia e "psicomusicologia" nelle fonti antiche

Rimedio al confine tra magia e medicina, nel mondo greco antico la musica è considerata strumento in grado di curare il corpo e l'anima, ammaliandoli e purificandoli. Parte di una concezione ben radicata che tende a enfatizzare i poteri della musica, l'impiego terapeutico del canto e dei suoni è presente in numerose fonti antiche e dà vita, nelle opere dei filosofi, a un'ardita impresa intellettuale tesa a comprendere i meccanismi con cui la musica raggiunge l'anima e se ne prende cura.

I poteri della musica

L'idea che la musica eserciti un'eccezionale influenza sulla natura umana costituisce un aspetto cruciale dell'antica cultura musicale greca, ben attestato da fonti letterarie e filosofiche. Dai poemi omerici fino al De musica di Aristide Quintiliano, passando per il pitagorismo, le tragedie, i dialoghi di Platone, le opere di Aristotele e degli studiosi di teoria musicale, il percorso è segnato da numerosi riferimenti all'idea che la musica possa guarire ferite del corpo e dell'anima, formare il carattere ed esercitare un'azione persuasiva. Tale convinzione assume, soprattutto per opera dei filosofi, forma teorica, ma all'origine essa è collegata a tradizioni magiche e rituali religiosi e la sua espressione è affidata al linguaggio del mito. Al suono della lira di Anfione le pietre si muovono e si compongono a formare le mura di Tebe; oggetti inanimati, animali e persone sono attratti e soggiogati dalla musica di Orfeo che riesce persino a commuovere e persuadere gli dèi degli inferi, abbattendo il confine tra la vita e la morte.

Alcuni di questi racconti adombrano temi fondamentali nella riflessione sui poteri della musica, come l'influenza sull'assetto sociale e politico, il rapporto con la medicina, il controllo della sfera psichica. In un passo (1146b) del De musica attribuito a Plutarco si narra che, per mezzo della musica, Terpandro avrebbe ristabilito l'ordine in una Sparta turbata da disordini civili, mentre Taleta di Creta l'avrebbe liberata dalla peste. In un celebre aneddoto, riportato tra gli altri da Giamblico, Pitagora sarebbe riuscito a calmare un innamorato ubriaco, ulteriormente eccitato dall'ascolto di una melodia frigia suonata da un aulos, semplicemente chiedendo all'auleta di passare a una melodia più composta (La vita pitagorica, 112).

Musica, magia, medicina

Di un impiego terapeutico della musica si parla già nei poemi omerici: nel nono libro dell'Iliade (IX, 182-188) Achille cerca tranquillità in un canto intonato al suono della phorminx; nell'Odissea (XIX, 455 ss.) si ricorre, e con

successo, a un'epode, un canto magico, per fermare il sangue che sgorga dalla ferita di Odisseo.

Se l'uso della musica per la cura della psiche trova ampio sviluppo nella riflessione filosofica, il ricorso a espedienti musicali per la cura del corpo ha a sua volta una certa fortuna fino alla tarda antichità. Apollo, il dio che presiede sia alla musica che alla medicina, è l'emblema di questo nesso tra le due arti, e il peana, il canto legato ai culti apollinei, si rivela anche strumento terapeutico. L'impiego di pratiche musicali, nell'ambito di un approccio magico-religioso alla malattia, è testimoniato dalla polemica che l'autore del trattato ippocratico *Male sacro* (cap. 1) ingaggia contro coloro che pretendono di curare l'epilessia con purificazioni e incantesimi (epodai). Nel *Teeteto* (149c-d) Platone annovera l'incantesimo tra le pratiche comunemente impiegate dalle ostetriche per destare o sedare i dolori del parto. Il motivo del "cantare sopra/verso" (qualcuno o qualcosa) a scopi magici e terapeutici (azione espressa da verbi quali epado, kataleo, katado) ricorre in contesti in cui la musica entra in gioco sia concretamente sia in funzione metaforica: l'ambito della medicina, come si è detto, ma anche la dimensione della persuasione e della psicagogia, ottenute mediante espedienti retorici e pratiche filosofiche. Il motivo dell'incantesimo, e quello della purificazione a esso legato, riguardando tanto la dimensione corporea quanto quella psichica, hanno un ruolo centrale nelle relazioni tra i diversi ambiti in cui la musica assume valore terapeutico e psicagogico.

La musicoterapia "pitagorica"

Al pitagorismo è tradizionalmente attribuita un'opera di teorizzazione e sistematizzazione delle antiche pratiche e convinzioni relative all'uso terapeutico della musica, quindi la creazione di una vera e propria musicoterapia. In realtà, tale immagine è per gran parte costruita sulla base di due opere neoplatoniche sul pitagorismo, le *Vite pitagoriche* di Porfirio e di Giamblico, non del tutto affidabili poiché tendenti a proiettare sul primo pitagorismo idee elaborate in seguito, sovrapponendovi in particolare contenuti platonici.

Queste opere non possono quindi essere assunte come descrizioni fedeli delle pratiche diffuse presso i primi pitagorici, ma hanno senz'altro un valore come testimoni di una lunga tradizione di impiego terapeutico della musica. Il quadro che si profila, mettendo insieme le due fonti, descrive un uso abituale e codificato della musica (nelle sue varie componenti di ritmo, armonia, danza e nella sua veste magica di incantesimo) nell'ambito di una cura basata su una purificazione e un riequilibrio psicofisici. In maniera sapiente, Pitagora impiega le giuste melodie, come fossero psicofarmaci, per manipolare passioni ed emozioni, mutandole nei loro opposti, oppure bilanciandole in intensità. La cura è di carattere allopatico: la musica introduce stimoli contrari alle affezioni sulle quali si intende intervenire. La scelta oculata delle musiche appropriate sembra di estrema importanza: aspetto che sarà cruciale anche nelle successive riflessioni sull'impiego filosofico della musica. La correttezza della musicoterapia pitagorica è

garantita dalla stessa figura di Pitagora e dalla sua straordinaria capacità di percepire una musica perfetta: le melodie che egli somministra ai propri discepoli sono “immagini” dell’armonia delle sfere.

Teorie sul rapporto tra musica e anima

A dispetto della frequenza con cui il nome di Damone ricorre nei discorsi sulla musica greca antica, ben poco si conosce delle sue teorie. A parte le testimonianze tarde di Ateneo e Aristide Quintiliano, che gli attribuiscono l’idea di una interazione tra musica e anima, sulla base di una certa affinità tra movimenti musicali e psichici, la principale fonte è Platone, il quale, tuttavia, rielabora non poco le teorie damoniane alla luce delle proprie riflessioni sulla musica e l’anima. È ragionevole, comunque, attribuire a Damone, legato alla cerchia di Pericle e politicamente impegnato, un particolare interesse per il ruolo che la musica gioca nei meccanismi di aggregazione sociale e nelle dinamiche politiche, come mezzo in grado di forgiare la coscienza collettiva di una comunità.

Le teorie damoniane, così come quelle pitagoriche, confluiscono nell’opera platonica e sono ripensate e approfondite alla luce dei principali temi dei dialoghi: questioni etiche, politiche, cosmologiche e metafisiche. La riflessione platonica costituisce, allo stato delle nostre conoscenze, la prima articolata analisi filosofica delle relazioni tra anima, corpo e musica. I progetti di educazione musicale elaborati nella Repubblica e nelle Leggi si basano sull’idea che la musica possa rappresentare specifici contenuti emotivi ed etici – come il coraggio, la temperanza – e indurre l’anima ad acquisirli. La musica è un potente strumento per modellare la sensibilità dei cittadini, attraverso una sottile operazione di persuasione (non a caso nelle Leggi definita proprio un incantesimo) che agisce sulle componenti più profonde della psiche umana. La spiegazione di un’interazione così coinvolgente e proficua tra anima e musica è da cercarsi nella nozione di movimento e in un’affinità tra strutture e dinamiche psichiche e musicali cui Platone dedica sofisticate analisi in alcuni luoghi del Timeo.

L’idea che la musica possa formare il carattere e contribuire alla costituzione e al mantenimento di un assetto sociale è raccolta da Aristotele che, tuttavia, opera una distinzione all’interno della sfera dei poteri e degli scopi della musica, contemplando e ammettendo anche finalità diverse da quella educativa. Questo gli permette il recupero e il reimpiego, anche a scopi filosofici, di quella musica tenuta da Platone ai margini dell’assetto statale, in quanto inadatta a espletare una funzione educativa in senso stretto. Le musiche che provocano un’eccitazione estatica possono contribuire al buon equilibrio dell’anima, favorendo una disintossicazione dalle emozioni negative, attraverso una sollecitazione di quelle stesse emozioni. Si tratta della teoria della catarsi, cui Aristotele accenna nella Politica (1341b 32 ss.) e nella Poetica (1449b 24–28), e che sembra aver giocato un ruolo rilevante nelle teorie musicali di Teofrasto, le quali spostano decisamente l’enfasi sul rapporto tra musica ed emozioni.

Per Teofrasto, infatti, la natura stessa del fenomeno musicale coincide con i movimenti che l'anima compie nel momento in cui si libera delle emozioni dannose (fr. 716, 130–132 Fortenbaugh): la funzione terapeutica della musica non potrebbe essere affermata in maniera più radicale.

L'attenzione allo stretto legame tra musica ed emozioni caratterizza anche le teorie di Aristide Quintiliano, nella cui imponente opera sulla musica confluiscono molti dei temi psicomusicologici sin qui illustrati. L'intervento musicoterapico richiede sia la conoscenza della natura delle emozioni (alcune possono essere eliminate in un solo trattamento, altre richiedono un intervento graduale), sia la capacità di individuare il tipo di musica adatto in ogni circostanza. Il consiglio di procedere, nei casi in cui sia difficile diagnosticare lo stato psichico su cui intervenire, applicando una qualsiasi melodia per poi approssimarsi a quella più adatta, correggendo il tiro, sembra teorizzare una sorta di musicoterapia sperimentale. E l'antica idea che la musica abbia eccezionali poteri rivive nella ricerca fiduciosa di una melodia in grado di curare e calmare.

La musica nel pensiero pitagorico

L'individuazione matematica delle consonanze, sistematizzata nel mondo greco dal pitagorismo, viene sempre fatta cadere nel regno della notte della teoria. Il fatto che in essa elementi legati all'immaginazione (la creazione di uno dei primi miti scientifici legati alla scoperta di uno strumento di misurazione) e rappresentazioni visive di sistemi di calcolo camminino fianco a fianco, in una forma di rimando continuo fra forme di analisi e posizioni di credenza ha fatto sì che gli storici moderni delle scienze matematiche abbiano sempre teso a prendere sottogamba l'esuberante stratificarsi dei suoi contenuti. In realtà la continua riemersione di temi apollinei e le prefigurazioni logico-ricorsive che in essa si intrecciano, indicano in modo assai ricco la complessa dialettica che le speculazioni teoriche intrecciano con le forme immaginative. Il tema della misurazione dei rapporti al monocordo si muove così fra immaginario scientifico e rappresentazione narrativa, aprendo una via alla comprensione non solo del concetto di logos, inteso come capacità di mettere numeri e cose, ma anche di quel delicato terreno percettivo a cui il pitagorismo ricorre, pur nelle sue forme estenuate di calcolo. Un calcolo che vuol mettere in scena figure e schemi intuitivi, che mostrino l'articolazione interna delle relazioni che stringono numero, mondo e bellezza.

Un immaginario apollineo

Ogni discorso sul pitagorismo si scontra con un duplice problema: da un lato l'assenza di fonti storiche di prima mano, che illustrino dall'interno gli insegnamenti della scuola – i frammenti di Filolao sono posteriori più di mezzo secolo alla vicenda pitagorica –, dall'altro il proliferare di fonti alessandrine, di straordinario interesse, ma ineludibilmente mescolate a forme di sincretismo filosofico, in cui i riferimenti al pensiero pitagorico originario si colorano di suggestioni culturali piuttosto eterogenee.

Vi è poi un ultimo paradosso: la ricchezza delle fonti platoniche, e l'ampiezza dei riferimenti aristotelici al pitagorismo, sono interni a impegnative discussioni teoriche legate a tematiche complesse, che vanno dall'educazione alle forme dell'anima, sino alla struttura ontologica del mondo: in un terreno percorso da sollecitazioni filosofiche così dense, la preoccupazione teorica dei filosofi non è certo tesa a delineare una ricostruzione attendibile degli insegnamenti della scuola, ma la trasfigura nelle spire del proprio discorso. Questa frammentarietà non è, tuttavia, priva di sensi interni, o di nuclei riconoscibili capaci di delineare centri tematici su cui le fonti convergono, delineando uno stile filosofico peculiare: dal punto di vista musicale, la tipicità è ancora più evidente, caratterizzandosi nella tendenza assai marcata a definire la tipologia spaziale degli intervalli musicali, la distanza corrispondente a due note musicali fuse (e dunque in consonanza) o in attrito (e dunque in dissonanza), incapsulandone i contorni all'interno di una misurazione matematica rigorosa: certamente, già ai tempi di Pitagora si accordavano strumenti e ci si avvaleva di consonanze, ed esistevano sistemi in grado di organizzare strutture melodiche complesse, ma il pitagorismo ripensa tali temi, collocandoli in una nuova cornice metodologica, che darà origine a una autentica teoria musicale.

Il nucleo della ricerca consiste in un'analisi metodologica della misura dei rapporti consonantici. Il termine misura indica già con precisione una istanza sperimentale: non si tratta di scoprire le consonanze, che ci sono già, facendo parte della grammatica elementare di qualunque musica, ma di elaborare la loro misurazione attraverso il monocordo, uno strumento scientifico che permette di tradurre i livelli di consonanza in segmenti misurabili. Lavorando sulla distanza spaziale corrispondente alle note che definiscono un intervallo, il filosofo pitagorico organizza un reticolo di posizioni in grado di isolare una serie di relazioni fisse tra intervalli, costruendo una sorta di matrice matematica, che ne identifica i confini.

Le relazioni musicali vengono ricondotte a un modello matematico che illustra i rapporti che legano i suoni tra di loro attraverso la visualizzazione degli intervalli come segmenti lineari, con ai loro estremi dei numeri che ne definiscono l'ampiezza. La riflessione musicale viene così sottoposta al modello di una schematicità astratta, che va oltre l'aspetto sensibile del suono stesso. Tali aspetti sembrano rimandare irreversibilmente verso la dimensione dell'apollineo aprendo la via al modello ideologico che sostiene l'immaginario pitagorico.

Del Pitagora storico sappiamo solo che nasce nell'isola di Samo attorno al 570 a.C. e che, dal 530 a.C., vista l'indifferenza dei suoi concittadini ai propri insegnamenti, fonda una fiorente scuola pitagorica a Crotone, in Magna Grecia. È da qui che inizierebbe la diffusione del pitagorismo, filosofia che coniuga una pratica politica poco rispettosa dei valori tradizionali del mondo greco a una continua analisi sulle strutture matematicamente descrivibili della realtà. Magia e matematismo sono saldamente intrecciati nella preistoria della teoria.

Nella Vita pitagorica di Giamblico ricorrono molti riferimenti all'elemento apollineo, tema visibile fin dal nome del fondatore: la madre di Pitagora, Pitaide, concepisce Pitagora dopo la visita all'oracolo delfico; e gli stessi nomi Pitagora e Pitaide (che contengono entrambi la radice pyth-) rimandano proprio a Pito, il drago-serpente ucciso da Apollo per la fondazione del santuario delfico. I nomi rivendicano un legame nascosto con l'Apollo misterico. L'insegnamento pitagorico presenta caratteri che ricordano le religioni orientali, a partire da un profondo rispetto per ogni essere vivente (nel tempio di Apollo non vuole sacrifici cruenti: "Su un altare non dovrebbe essere sacrificato neppure un insetto"); del resto, i pitagorici sono essenzialmente vegetariani, manifestando un profondo disprezzo per la religione tradizionale, pur onorando Apollo. Altro elemento comune alle religioni orientali è la credenza nella metempsicosi e nella reincarnazione: il pitagorismo fonderà tale credenza con le concezioni orfiche, mentre l'immagine di uno sciamanismo pitagorico, del filosofo pitagorico guaritore, mostra contatti con la sfera religiosa dell'apollineo. Alcuni tratti legano Pitagora al lato oscuro dell'Apollo che scuoiava: va ricordato che Pitagora e i pitagorici cantano, anche dopo la morte, come attesta una leggenda relativa a Filolao, e lo fanno usando lo strumento apollineo per eccellenza, la lira. Nel canto celebrano l'uccisione di Patroclo da parte di Euforbo: l'identificazione da parte di Pitagora con un guerriero troiano la dice lunga sull'ambiguo rapporto del pitagorismo con i valori omerici della grecità.

Rapporti e armonia

Nelle mani del filosofo pitagorico la musica diventa catarsi: egli calma le passioni con la lira o, più raramente, con l'aulos. Una decisa enfasi sulla componente dell'ascolto caratterizza l'atteggiamento dei filosofi pitagorici: il tirocinio degli allievi comprende una fase, detta acusmatica, in cui si può solo ascoltare l'insegnamento del maestro, che rimane nascosto dietro a una tenda. L'attenzione si concentra così sul suono, oltre che sul significato, sollecitando una sorta di anteriorità del suono rispetto all'immagine. Alle stesse componenti va riportata l'altra grande metafora dell'inaudibilità pitagorica: i pianeti danzando in circolo producono una musica inudibile, inudibile per tutti, ma non per Pitagora. Quella musica è tutta retta da proporzioni matematiche che, connettendo fra di loro il movimento armonioso e ordinato dei pianeti, armonizzano due elementi in opposizione come forma e materia.

Secondo Aristotele (Metafisica, 1, 5, 985b) per i pitagorici tutto era numero: prendendo alla lettera questa testimonianza, potremmo subito dire che se per i pitagorici ogni cosa andava riportata al numero, allora anche la musica va riportata all'essenza della realtà, cioè al numero stesso. Veniamo subito inchiodati a una fortissima tesi ontologica, di cui è difficile cogliere il senso.

Potremmo attenuare il tono perentorio con cui viene spesso intesa la testimonianza aristotelica, leggendo direttamente il quarto frammento di Filolao, dove la fonte pitagorica dice, in modo più prudente, che ogni cosa ha rapporto o è in relazione con il numero: se ogni cosa conosciuta ha rapporto

con il numero, significa che il numero è un affilato strumento gnoseologico, perché la realtà ha una struttura matematica, come ha ben mostrato lo studioso Carl Huffman. Il filosofo pitagorico va alla ricerca di quei rapporti, delle relazioni che collegano il piano della realtà sensibile alla struttura numerica che la sostiene. L'idea di una relazionalità segreta, che stringa tutte le cose, trova una risonanza peculiare nell'espressione logos, che indica originariamente la nozione di rapporto, di proporzione. Il presupposto del pitagorismo si articola così lungo due direttrici che devono dialogare tra loro: la prima, naturalmente, è che vi siano aspetti nel mondo sensibile che, al di là della mutevolezza delle apparenze, possano costituirsi come molteplicità ordinata di oggetti, come accade per i suoni e le loro relazioni spaziali, la seconda che vi siano dei potenti criteri d'ordine in grado di descriverne il senso, come i numeri interi o le frazioni. Il mondo è una selva di rapporti analogici, ripensabili in termini quantitativi: se le cose sono in rapporto fra loro, e con i numeri che ne indicano le relazioni interne, i rapporti che le stringono fra loro sono conoscibili, perché si adattano ai numeri. In greco esiste un verbo per indicare l'adattarsi di qualcosa a qualcos'altro, il verbo harmozo, il cui campo semantico sviluppa, secondo gradi crescenti di complessità, l'idea di tenere assieme.

Vi è armonia fra numero e cose, perché esiste un nesso fra la conoscenza delle cose e la possibilità di descriverle attraverso rapporti numerici, che indichino come la parte si stringa al tutto: il filosofo pitagorico sarà un attento soppesatore di relazioni, un accanito ricercatore di rapporti misurabili anche dove sembra che non ve ne siano, un decifratore della realtà sensibile. La ricerca di rapporti sotterranei tocca lo stesso piano delle successioni numeriche, che vanno riorganizzate attraverso le forme di calcolo che le hanno generate: dai numeri figurati alle tabelline il filosofo pitagorico cerca schemi notazionali, che possano illustrare le proprietà dei numeri dal loro interno.

Le cose che incontriamo nel mondo sono degli interi, di cui dobbiamo decifrare le regole di composizione, il modo in cui si connettono le loro parti: un intervallo musicale è consuonare di due suoni, e noi dobbiamo comprendere la grammatica spaziale di questa relazione, come i suoni si combinano tra loro, che tipo di struttura quantitativa si nasconde dietro alla rotondità del fenomeno sonoro.

Del resto, lo stesso mondo, come scrive Filolao nel primo frammento, si costituisce attraverso l'armonizzazione di cose illimitate e di cose limitanti, di elementi continui e di forme che li vincolano, come accade, in un altro frammento, per il movimento vorticoso del fuoco, immagine di un universo che evolve dal caos illimitato, trovando il proprio limite, e la propria fecondità, nel momento in cui il fuoco va a occupare il centro dell'universo, attorno a cui ruoteranno ordinatamente tutti i pianeti, e il sole stesso: limite e fissità di posizione, rapporto e reticolo trovano la loro armonizzazione a partire dal disciplinarsi di un movimento ordinato, nel costituirsi di un centro. Il rapporto armonico così è una dialettica fra continuo e discreto, e, come ha

mostrato bene Giovanni Piana nel suo Album per la teoria greca della musica, tale aspetto si imprime nella speculazione musicale, dove la continuità dello spazio musicale viene riportata a un nucleo fisso di relazioni. Non è certo un caso che nei frammenti di Filolao la misura dell'armonia si esemplarizzi attraverso la rappresentazione matematica delle consonanze pitagoriche: la musica va riportata al principio primo della realtà, il numero, e la possibilità di misurarla ci è garantita da alcuni numeri, privilegiati, che indicano rapporti fra pari e dispari, suono e numero: quarta = $4/3$, quinta = $3/2$ e ottava = $2/1$ diventano la cifra delle relazioni armoniche che legano l'ordine del mondo ai rapporti matematici che ne fissano l'intelleggibilità. L'accordatura fissa della lira apollinea è così il doppio musicale del monocordo, lo strumento per tradurre un fenomeno qualitativo come quello della consonanza in un rapporto quantitativo limitato dal numero, in un passaggio dalla dimensione della soggettività a quella dell'oggettivo e del ripetibile.

Il fabbro armonioso; fra scienza e immaginazione

La musica diventa un modello per l'analisi del numero e della realtà: entriamo nella prospettiva teorica che sostiene tale relazione attraverso il mito del fabbro armonioso: l'episodio appare tanto nel Manuale di armonica di Nicomaco di Gerasa che nella Vita Pitagorica di Giamblico (115e ss.). Il fatto che le testimonianze siano così tarde mostra bene il sedimentarsi della sua esemplarità, colorata da elementi neoplatonici. La sua forma narrativa cade tutta sotto il segno della ricerca di uno strumento di misurazione: come studiare le regole che stringono l'articolazione dei suoni attraverso uno strumento, come accade per il compasso del geometra o per la bilancia con cui opera il fisico?

L'esito finale di tale riflessione, che il mito adombra tra le pieghe dei propri giochi immaginativi, sarà la costruzione del monocordo che, per il musicista, diventerà lo strumento con cui studiare ampiezza e accordatura degli intervalli, dando forma a una vera e propria metamorfosi della figura del musicista, che viene proiettato in una teoria matematica del suono. L'idea di misurazione viene avvicinata poco a poco, secondo continui rovesciamenti prospettici.

Pitagora sta camminando, meditabondo, per strada, preso dall'idea di una scienza musicale, di qualcosa che permetta di ricostruire sul piano quantitativo quanto viene registrato dall'udito. In quel momento, il filosofo ascolta i suoni provenienti dai martelli che giungono dall'officina di un fabbro e riconosce le consonanze fondamentali di quarta, quinta e ottava e la differenza tra quinta e quarta, l'intervallo di un tono. Il mito scientifico del pitagorismo dialoga con quel mitologema della scienza moderna rappresentato dalla mela newtoniana, con l'immagine dell'intuizione, e con l'eureka archemideo. Esiste un metodo per ricostruire tali consonanze, misurandole? Per farlo, bisogna passare dal piano percettivo a quello numerico: ma come poter ricostruire tali differenze percettive attraverso dei numeri? Come quantificarle? Da qui l'idea fulminea di entrare nell'officina, a misurare il peso dei martelli: ci allontaniamo dall'immediatezza del musicale,

per entrare nel terreno di una teoria, che cerca cosa si nasconda dietro al fenomeno. Tornato a casa, il filosofo appende quattro corde uguali, sollecitate da pesi diversi, che stiano in un rapporto numerico pari a quelli che definiscono le consonanze, $1/2$, $2/3$, $3/4$. Un metodo filosofico deve aspirare al piano di massima oggettività possibile, eliminando gli errori che possano inficiare l'esperimento: si valutano attentamente le variabili, che vanno dallo spessore della corda, ai materiali, trasformando il racconto nell'immagine mitica del procedere scientifico. Il primo passo consiste nel radicarsi su un terreno fenomenologico che pone in relazione suono e movimento. La corda vibra ed è sotto gli occhi proprio nel momento in cui produce il suono: da quel contesto percettivo nasce, per esempio, la suggestione dell'armonia delle sfere in cui il suono armonico si fonde al movimento ordinato. Ma come calcolare un movimento così veloce, come quello di una corda? La ricerca si arresterebbe subito, per mancanza di strumenti tecnici. La forza del rapporto numerico come sigillo dell'esperienza è tutta qui: individuato il giusto peso, Pitagora lo utilizza legando dei pesi a delle corde, calcolandone il valore secondo proporzioni fisse: l'individuazione dei rapporti matematici definisce la misura delle consonanze, proteggendo il significato del fenomeno dalla turbolenza del movimento: con il variare dei pesi, mantenendo costante la tensione ottenuta appendendo le corde, si individueranno tutte le consonanze, misurando la lunghezza della corda. Sollecitata da un peso che ne raddoppi la lunghezza, la corda tesa fornisce una consonanza d'ottava, e così via, per i rapporti $3/2$ per la quinta e $4/3$ per la quarta. La lunghezza sostituisce il peso e prepara alla sperimentazione fra corde, creando un modello di segmento sonoro analizzabile esclusivamente con lo strumento matematico, in un racconto invero molto bello, ma falso. I rapporti sono doppi per l'ottava, $4/1$, e non $2/1$, lo dimostrerà un filosofo-scienziato francese nel 1600, Mersenne.

Tale falsità sperimentale (diciamo così), tramandata per secoli, ci impone di riprendere in mano l'esperimento, andando oltre Nicomaco di Gerasa, perché i rapporti individuati da Pitagora, o da Laso di Ermione che sperimenta con vasi, sono corretti. L'ossessione per la misura va oltre l'incongruenza scientifica, e mostra bene la direzione in cui si muove la speculazione pitagorica, oltre che gli intrecci che legano, in questo contesto, scienza e immaginazione. Nel mito i numeri si riferiscono a rapporti fra lunghezze delle corde, ma è proprio questo criterio, che sembra il più ovvio sul piano sperimentale, a esser segnato da profonde equivocità. Bisogna infatti considerare, come fa lo stesso Pitagora nel mito, l'omogeneità del materiale, lo spessore e soprattutto la tensione, perché senza corda tesa, non c'è suono.

Tale passaggio è essenziale, anche se meno avvertito: la corda deve essere misurabile nella sua tensione. Il riferimento nascosto alla tensione implica che i pesi, nel racconto, abbiano solo la funzione di dare un indice numerico, di indicare i giusti rapporti numerici, rapporti calcolati evidentemente altrove. L'idea di armonia, di collegamento, che permette di stabilire una relazione fra opposti (piano della sensibilità e ordine della misurazione), scambia i poli

della relazione, coniuga momento estetico a dimensione matematica, piacere a indice numerico. La consonanza ha un logos, può essere riportata al rapporto fra due numeri, che descrivono quel rapporto fra intero e parte, che individua la tensione a cui va sottoposta la corda per produrre quel suono, mentre la lunghezza della corda risonante si fa segmento geometrico.

Ricorsioni armoniche

Il mito ci riporta ancora alla lira, strumento dove la tensione delle corde è facilmente controllabile attraverso l'avvitatura dei pioli. Il monocordo ne è certamente una stilizzazione e permette di produrre una consonanza, attribuendole un valore numerico. La base del monocordo viene graduata, e la corda viene tesa fra due ponticelli fissi, e pizzicata, emettendo un suono di riferimento.

Tendiamone ora un'altra, inserendo un ponticello mobile, che ne blocchi una parte. Pizzicando la corda, si muoverà solo la parte non bloccata dal ponticello e avremo, al tempo stesso, una consonanza, una visualizzazione della consonanza legata al movimento della corda e una misurazione degli estremi dell'intervallo, legata alla posizione del ponticello sulla corda stessa, che verrà letta sulla base del monocordo. Nel caso dell'ottava ($1/2$), che in un pianoforte odierno otterremmo, per esempio, suonando un do e il primo do raggiunto saltando sei tasti bianchi, vedremo oscillare solo metà corda, visualizzando il rapporto numerico sulla corda stessa, e potremo riportare la corda alla dimensione di un segmento geometrico: musica e scienza si incontrano sul terreno di una sperimentazione, ancora empirica, ma che permette già di coniugare ripetibilità a descrizione. Prendiamo la consonanza di quinta, che in un pianoforte odierno otterremmo (approssimativamente) suonando un do e il fa raggiunto spostandoci verso il grave di tre tasti bianchi: collocando il ponticello in E, risuona un intervallo di quinta con AB. Se osserviamo la figura 1, il segmento ED, che è la parte non risuonante della corda, bloccata dal ponticello, risulta dalla differenza tra AB e CE: possiamo prendere il resto ED, continuando a sottrarlo da CE, facendo coincidere E con C. Attraverso questa rotazione geometrica, possiamo ripetere l'operazione, per verificare l'esistenza di eventuali resti. La presenza di resti falsificherebbe il risultato, mostrando la non validità del rapporto matematico $2/3$ per indicare la consonanza di quinta.

Il rapporto intero-parti viene così formulato e controllato prima sul piano matematico e poi su quello musicale. I filosofi pitagorici probabilmente eseguivano questa sottrazione avvalendosi di strumenti come fili o bastoncini, che permettessero di riportare in successione queste sottrazioni concrete. La successione di operazioni di sottrazione avrà come resto 0, essendo i segmenti FE e CF della seconda figura uguali tra loro. In questo modo, riportando i tratti verticali sul segmento AB, esso risulterà diviso in tre parti uguali, e CE viene determinato come $2/3$ di AB (vedi figura 2).

La ricchezza del concetto pitagorico di armonia si staglia sotto i nostri occhi: nel diagramma che viene ricostruito leggiamo il rapporto acustico, fissato

all'interno di una matematica che si muove ancora nel concreto, ma che va avviandosi verso il piano formale dell'iterazione logica ricorsiva. Il suono si è fatto diagramma, la corda sonora si è scorporata, portando alla luce il rapporto intero-parti espresso dalla consonanza e dal logos che ne è l'indice matematico. L'armonia mette insieme due segmenti sonori, un'immagine, e li fonde in un unico senso: il suono accordato della lira, vero doppio dell'immagine della freccia di Apollo che coglie il centro di un problema gnoseologico, ci guida ora dal mito alla scienza. In una pratica ancora impastata di elementi sensibili e di riferimenti concreti, dove base di calcolo e coincidenze di estremi sono ormai pensate nei termini di una geometria che illustra procedimenti essenzialmente aritmetici, la teoria musicale scopre i fondamenti della propria grammatica relazionale.

Tra etica ed estetica: la musica nel pensiero di Platone e Aristotele

Le riflessioni sul "piacere" prodotto dalla musica per l'orecchio umano sono oggetto delle riflessioni di filosofi antichi come Platone e Aristotele, ma rimangono spesso inestricabilmente connesse con la funzione etica ed educativa che l'antica cultura greca attribuiva all'arte musicale.

Platone e il bello musicale

Nel mondo greco alla musica viene attribuito un enorme potere nel muovere e plasmare l'animo umano: di qui la centralità del suo valore educativo, evidente sin dalle testimonianze più antiche.

Meno espliciti e talora ambigui sono invece i riferimenti delle fonti al "piacere" musicale. Al di là di un'aggettivazione sinestesica che spesso descrive i suoni musicali in base alla gradevolezza o meno della loro percezione (basti pensare alla metafora - molto comune in contesto poetico - secondo cui il poeta-musico è descritto come un'ape che distilla il suo "dolce" miele, cioè le sue soavi melodie), l'appropriatezza di un brano musicale a un determinato contesto sociale o religioso è più spesso misurata in base alla sua funzione etica, cioè alla sua capacità di influenzare positivamente il carattere di chi la ascolta o la pratica, che facendo appello alle sue proprietà estetiche. Lo stesso concetto di "bello" musicale è sviluppato, nel pensiero antico, secondo modalità che possono essere intese solo parzialmente utilizzando le categorie concettuali moderne.

L'autore che più chiaramente esplicita il problematico rapporto tra valore etico ed estetico della musica è Platone. In un famoso passo della Repubblica (398e-400d), in cui egli discute la capacità dell'arte musicale di rappresentare (grazie a un principio mimetico) qualità morali o condizioni dell'anima attraverso parole, ritmi e melodie, le strutture musicali ritenute appropriate dal punto di vista educativo sono selezionate unicamente in base alla loro affinità con un modello di carattere "virtuoso": di qui la fama di Platone quale censore dell'arte, così persistente nella storia dell'estetica moderna. Incidentalmente, però, soprattutto negli scritti in cui egli tratta in maniera più estesa dell'educazione dell'anima attraverso la musica, affiorano passi in cui Platone si mostra più aperto nei confronti della possibilità di

apprezzare le qualità di una composizione musicale secondo criteri legati non solo all'utilità ma anche al piacere. Sempre nella Repubblica (401d-402a), i confini dell'educazione musicale oltrepassano infatti la sfera morale per aprirsi a una dimensione estetica: "Chi possiede una sufficiente educazione musicale può accorgersi con grande acutezza di ciò che è brutto o imperfetto nelle opere d'arte o in natura, mentre sa approvare e accogliere con gioia nel suo animo ciò che è bello, e nutrirsi e diventare un uomo onesto".

La nozione di "bello" (to kalon) musicale in Platone è però peculiare e va intesa tenendo sempre ben presente il suo pensiero, nell'ambito del quale la dimensione rappresentativa dell'arte musicale è discussa sullo sfondo del più ampio e articolato rapporto da lui delineato tra dimensione sensibile e intellegibile della realtà.

L'opera in cui il filosofo sottopone tale nozione a un'analisi più dettagliata (anche se non del tutto sistematica) sono le Leggi, l'ultima sua opera, pubblicata postuma, nella quale egli torna al tema della città ideale - già trattato nella Repubblica - progettando la legislazione per Magnesia, una immaginaria colonia cretese. Nelle Leggi, il consenso della comunità cittadina nell'uniformarsi spontaneamente alle leggi dello Stato si basa sulla possibilità di persuaderne i singoli membri attraverso un sistema educativo sostanzialmente coreutico-musicale (perché "chi è educato bene sarà in grado di cantare e danzare bene", Leggi 654b) che utilizzi innanzitutto il piacere (hedone) quale incentivo per l'acquisizione della virtù. La percezione dei ritmi e delle melodie musicali da parte degli esseri umani deve infatti accompagnarsi in primo luogo a una sensazione di gradevolezza, soprattutto nei più giovani, che non possiedono ancora le facoltà razionali per essere "formalmente" educati. Tale piacere però, non dannoso di per sé, ma potenzialmente pericoloso nel caso in cui se ne demandi il giudizio a persone non virtuose, va inestricabilmente connesso con un'utilità etica (o, per meglio dire, etico-politica), nonché con una correttezza "formale" nella realizzazione di ciò che il musicista è tenuto a rappresentare (vale a dire valori positivi per la comunità, come il coraggio, considerata virtù tipicamente maschile, o la temperanza, suo corrispettivo femminile).

I tre criteri di giudizio di una composizione musicale (secondo cui chi giudica deve innanzitutto capire la natura dell'oggetto rappresentato, poi se la rappresentazione musicale è stata eseguita correttamente/orthos e bene/eu), sono esposti in un lungo e articolato passaggio di non facile interpretazione (669a-b): se ne evince che, per Platone, la corretta realizzazione tecnico-formale di una composizione musicale (per esempio musicisti intonati, che eseguono i brani più appropriati a un determinato contesto, nei quali l'insieme degli elementi - parole, ritmi e melodie - siano opportunamente selezionati ed utilizzati) è indissolubilmente legata alla sua appropriatezza etica (deve rispecchiare cioè fedelmente la qualità morale che si intende, o meglio si deve necessariamente veicolare in quel particolare contesto). Per fare un esempio banale, se un pianista oggi eseguisse la marcia funebre di

Chopin nella tonalità corretta (Si bemolle minore) ma a un ritmo irregolare o molto più veloce di quello immaginato dall'autore e poi codificato dalla tradizione esecutiva, fallirebbe lo scopo ultimo della sua esecuzione (far, cioè, commuovere l'uditorio) soprattutto per colpa di una non correttezza dal punto di vista tecnico-formale (che naturalmente poggia su una determinata tradizione culturale, in questo caso specifico la tradizione della cosiddetta musica colta occidentale). I criteri di giudizio estetico elaborati da Platone presuppongono quindi un legame strettissimo tra etica ed estetica, puntando a una formazione del gusto musicale grazie alla quale la musica migliore da un punto di vista morale è effettivamente percepita come quella più piacevole.

L'estetica musicale in Aristotele

Dopo Platone la dialettica tra piacere e utilità in campo artistico-musicale viene ulteriormente elaborata da Aristotele, anche se con una prospettiva differente. Se gli sforzi di Platone tendono infatti a fornire alle supreme guide dello Stato gli strumenti per selezionare le musiche più funzionali a rafforzare le tradizioni e i valori della comunità, Aristotele ritiene utile utilizzare ogni genere di musica conosciuta dalla società del suo tempo riconoscendo alla musica funzioni diversificate: non solo educazione (paideia), ma anche divertimento (paidia) e ricreazione intellettuale (diagoge). Nel descrivere nella *Politica* queste tre funzioni, egli sottolinea come il piacere ne sia una componente fondamentale, "perché il divertimento è in vista del riposo e il riposo è di necessità piacevole", mentre "la ricreazione intellettuale, per ammissione concorde di tutti, deve avere non soltanto nobiltà ma anche piacere [...] e la musica diciamo tutti che è tra le cose più piacevoli" (1339b, traduzione di R. Laurenti).

Se la dimensione estetica pare quindi svincolata da scopi etici in quei contesti in cui la musica non mira a trasmettere contenuti morali, ben diverso è invece il discorso relativo a quelle melodie e a quei ritmi che debbono concorrere allo sviluppo di un buon carattere, dove la posizione di Aristotele non si distacca poi troppo da quella platonica (almeno nei presupposti di partenza): le organizzazioni melodiche e ritmiche contengono "somialtanze" (homoiomata o mimemata) con caratteri buoni o cattivi, e questo avviene in quanto - specificano Aristotele e altre fonti peripatetiche - le percepiamo come "dinamiche", cioè grazie al fatto che, nella realtà fenomenica, la musica si sviluppa in una successione temporale e, in virtù del suo movimento percepito, "muove" emotivamente e psicologicamente chi ne fruisce. Sulla base di questo presupposto va intesa anche la quarta funzione che Aristotele attribuisce alla musica, vale a dire la sua capacità di produrre quel tipo di purificazione che libera l'anima dalle emozioni pericolose ed eccessive, nota con il nome di "catarsi" (katharsis). La teoria della significazione musicale come "espressione oggettiva" (che fa cioè riferimento alle qualità intrinseche dell'opera d'arte musicale) e quella della "provocazione emotiva" (secondo cui il fine di un'esecuzione musicale è la

reazione dell'ascoltatore a essa) sono quindi per Aristotele intimamente collegate e fuse in un unico sistema interpretativo dell'arte musicale.

La tradizione peripatetica:

Aristosseno di Taranto e la nascita delle scienze armonica e ritmica

Ad Aristosseno di Taranto, filosofo peripatetico, si fa tradizionalmente risalire la nascita di uno studio scientifico della musica e delle sue componenti costitutive (melodiche e ritmiche), per la prima volta indagate sistematicamente e con criteri metodologici esplicitamente dichiarati.

Lo studio scientifico della musica

Se, nel mondo greco, una riflessione teorica sulla musica è testimoniata già tra V e IV secolo a.C., l'autore con cui si fa tradizionalmente coincidere la nascita di uno studio "scientifico" della grammatica musicale è Aristosseno, nativo di Taranto, la cui attività si colloca principalmente ad Atene nella seconda metà del IV secolo a.C. Aristosseno è filosofo di formazione pitagorica che presto diventa uno tra gli allievi più prominenti di Aristotele al Peripato, tanto da sperare di succedergli nella direzione della scuola (gli verrà invece preferito - con suo grande disappunto - Teofrasto). Tale formazione è fondamentale per capire il suo approccio "dinamico" allo studio della musica, percepita come un elemento della natura in perenne movimento/mutamento e quindi come potenziale oggetto di analisi da parte di una scienza teorica (theoretike episteme) che, come una "fisica" aristotelica (la disciplina che, secondo Aristotele, studia gli elementi in divenire del reale), osservi o, per meglio dire, percepisca con l'orecchio i fenomeni musicali (ritmi e melodie) prodotti nella realtà fenomenica e ne astragga, per induzione, le strutture costitutive intrinseche (quali patterns ritmici e intervallari). Una volta astratti i principi (archai) che stanno alla base della costituzione di tali strutture, è poi per Aristosseno possibile passare a dimostrare (apodeiknymi) in maniera puntuale le leggi che regolano il "meraviglioso ordine" (thaumaste taxis) della musica. Come nella concezione aristotelica, osservazione e dimostrazione sono fasi complementari di un procedimento scientifico integrato, la cui applicazione al campo musicale vale al filosofo tarantino la fama di teorico musicale più famoso dell'antichità.

La scienza armonica e lo spazio sonoro

La consapevolezza della necessità di una scienza della melodia che ne studi separatamente i diversi elementi costitutivi attraverso varie discipline specialistiche (tra cui le scienze armonica e ritmica, appunto, alle quali egli dedica due trattati distinti) è da Aristosseno esplicitamente dichiarata nell'incipit della sua opera più famosa e meglio conservata (pur se giunta a noi incompleta, come tutta la sua produzione), gli Elementi armonici: "la scienza della melodia è multiforme e si divide in più parti; una di esse si deve considerare la scienza detta armonica, che è, secondo l'ordine, la prima ed ha una funzione elementare. Infatti essa è la prima delle trattazioni teoriche e ad essa appartiene quanto concerne lo studio delle scale e delle tonalità.

Nulla più di questo si deve pretendere da chi possiede la suddetta scienza, perché questo è il suo fine. Tutti i problemi di un grado più elevato, che si presentano quando l'arte adopera già le scale e i toni, non appartengono più all'armonica, ma alla scienza più generale che comprende l'armonica e le altre scienze particolari che riguardano la completa conoscenza della musica. Ed è il possesso di questa ultima scienza che fa il musico" (Elementi armonici, 5, 4-6, 5, traduzione Da Rios 1954).

Oggetto di studio specifico della scienza armonica è il melos hermosmenon, la "melodia armonizzata", vale a dire quell'andamento di suoni e intervalli che si succedono in una "composizione determinata e non casuale" generata dalla natura (physis) stessa della melodia, responsabile di quel meraviglioso ordine musicale che la scienza armonica - tramite la combinazione di facoltà quali percezione (aisthesis), ragione (dianoia) e memoria (mneme) - cerca di scoprire.

Elemento minimo delle aggregazioni melodiche (e primo oggetto di studio della harmonike episteme) è il suono, da Aristosseno rappresentato non più - come nell'acustica pitagorica - quale prodotto di un impatto sull'aria causato da un corpo in movimento (e di conseguenza indagato in termini numerico-quantitativi), ma quale "punto" incorporeo (asomatos), privo cioè di dimensione e larghezza, posizionato ad una determinata "altezza" su un continuum lineare (di qui l'idea del movimento del suono nello "spazio" sonoro, rappresentato metaforicamente come un "percorso" o un "cammino"). Con questa formulazione il filosofo si ricollega alle ricerche di teorici a lui precedenti che egli chiama harmonikoi, i quali indagavano le diverse altezze sonore (phthongoi) fissandole su una linea immaginaria detta "diagramma", dove le distanze tra i suoni erano concepiti come "intervalli spaziali" (diastemata, appunto) tra due punti del continuum. Oltre ai suoni e agli intervalli, la scienza armonica elaborata da Aristosseno classifica e studia i "sistemi" (systemata, cioè le scale, concepite come "aggregazioni di intervalli"), i generi (gene, cioè le possibili articolazioni intervallari delle scale), le tonalità (tonoi, le cosiddette "scale di trasposizione"), le modulazioni (metabolai, i cambiamenti di genere, tonalità ecc. che è possibile operare in un brano musicale) e la composizione melodica (melopoiia), vale a dire la messa in pratica degli elementi precedentemente menzionati da parte dei musicisti.

Il sistema scalare alla base dell'organizzazione musicale aristossenica (che è poi diventata per noi la teoria musicale classica tout-court) è il tetracordo, un insieme di quattro suoni di cui il più acuto (mese) e il più grave (hypate) sono posti a una distanza di quarta, un intervallo dell'ampiezza di due toni e mezzo (ad esempio, su un pianoforte moderno Mi/Si, dall'acuto al grave, secondo la concezione discendente delle scale da parte dei teorici greci). Queste note sono dette suoni "fissi", mentre le due note intermedie (lichanos e parhypate) sono i cosiddetti suoni "mobili", perché la loro intonazione varia a seconda del "genere" di tetracordo: di qui l'impossibilità di una corrispondenza univoca tra i nomi delle note antiche e le note moderne.

Essendo l'unità di misura intervallare greca il quarto di tono (che ha, quindi, la stessa funzione ricoperta nella musica moderna dal semitono temperato), i tre generi principali descritti da Aristosseno sono l'enarmonico, nel quale gli intervalli procedono, in senso discendente, per ditono, quarto di tono, quarto di tono (Mi/Do/Si+/Si); il cromatico, dove si avvicendano un tono e mezzo, semitono, semitono (Mi/Do diesis/Do/Si); il diatonico, in cui si succedono tono, tono, semitono (Mi/Re/Do/Si). Nell'ambito del tetracordo è importante ricordare il concetto di pyknon (alla lettera "ciò che è compresso"), termine che indica la somma dei due intervalli più gravi di un sistema tetracordale nel caso in cui tale somma non superi il restante intervallo. Tale compressione è presente solo nei generi enarmonico e cromatico ed è la probabile spia di una più antica struttura tricordale dell'ampiezza di quarta (secondo alcune fonti, il tipo più antico di enarmonico era originariamente un tricordo del tipo Mi/Do/Si, con il pyknon semitonale al grave non suddiviso in due quarti di tono). Il genere cromatico e quello diatonico possono inoltre presentare alcune sfumature (chroai) di genere, cioè variazioni intervallari rispetto alle tre categorie principali già enumerate. Oltre al cromatico tonico (toniaion) sopra descritto, vi sono il cromatico "emiolio" (hemiolion, in cui i due intervalli del pyknon sono una volta e mezzo la diesis enarmonica, vale a dire: $7/4$ di tono, $3/8$ di tono, $3/8$ di tono) e il "molle" (malakon, nel senso di "allentato", detto di corda che produce un suono d'intonazione più grave: $11/6$ di tono, $1/3$ di tono, $1/3$ di tono). Anche il diatonico ha una sua variante "molle" (cioè con la lichanos abbassata), che procede per $5/4$ di tono, $3/4$ di tono, semitono.

I tetracordi possono inoltre associarsi tra di loro andando a formare sistemi scalari più ampi: per congiunzione (synaphe, quando la nota più grave del tetracordo più acuto coincide con la nota più acuta del tetracordo più grave) o per disgiunzione (diazexis, quando tra i due tetracordi si ha un intervallo di tono), come nel cosiddetto "sistema perfetto maggiore", una scala che in tutto copre l'ampiezza di due ottave, formata da quattro tetracordi variamente associati tra loro più un tono aggiunto al grave (vedi figura 1, dove sono indicati i nomi antichi delle note e le loro articolazioni in tetracordi).

Il "sistema perfetto minore", invece, è formato da tre tetracordi congiunti più un tono aggiunto al grave. L'unione di sistema perfetto maggiore più minore forma il cosiddetto "sistema perfetto immutabile". Tali strutture sono chiamate "perfette" perché contengono tutte le scale parziali di quarta, quinta, ottava, con tutte le loro forme o specie. Le "forme" o specie (eide) di quarta, quinta e ottava sono scale che si ottengono quando cambia l'ordine degli stessi intervalli semplici in una certa grandezza, mentre il numero e la grandezza rimangono gli stessi. La particolarità delle specie di ottava è quella quindi di essere tipi di ottava che differiscono tra loro per la successione di intervalli interni, essenzialmente per la posizione del tono di disgiunzione, l'unico intervallo che non cambia modulando tutto il sistema ad un diverso genere. Nella trattazione di Aristosseno, esse assumono i nomi

etnici delle scale più antiche, vale a dire specie d'ottava misolidia (ad esempio Si/Si', che nel genere diatonico presenta la successione S T T S T T T, dove S = semitono e T = tono), lidia (Do'/Do'', T T S T T T S), frigia (Re'/Re'', T S T T T S T), dorica (Mi'/Mi'', S T T T S T T), ipolidia (Fa'/Fa'', T T T S T T S), ipofrigia (Sol'/Sol'', T T S T T S T), ipodorica (La'/La'', T S T T S T T). Tali scale non devono però essere confuse con le vecchie harmoniai, moduli scalari tradizionali di ampiezza variabile (più verosimilmente a sette o otto note) sulla cui successione intervallare non sappiamo in realtà molto.

Il testo di Aristosseno è purtroppo sopravvissuto solo fino alla trattazione di questi argomenti, ma grazie agli epitomatori della sua scuola siamo in grado di conoscere, pur sommariamente, il contenuto del resto dell'opera. Molto importante è il concetto di tonos o "tonalità" (più tardi detto anche tropos), con il quale si intendevano le cosiddette "scale di trasposizione", in sostanza gli ambiti sonori "nei quali sono poste le scale per eseguirle" (Elementi armonici, p. 46, 17-18 Da Rios). I tredici toni aristossenici si ottengono trasponendo lungo i dodici semitoni di un'ottava l'intero sistema perfetto, ricavando così una serie di scale caratterizzate semplicemente da una differenza nel registro sonoro, e non nella distribuzione di intervalli interni (da non confondersi quindi con le specie d'ottava, con cui i toni condividono i nomi etnici). Tale sistema fu successivamente ampliato a tavolino dagli epigoni aristossenici fino a raggiungere un numero totale di quindici tonalità, dove alle cinque scale con il nome base (lidio, eolico, frigio, ionico e dorico) corrispondono in maniera simmetrica cinque hypo-scale (tono ipolidio, ipoeolico, ipofrigio, ipoionico e ipodorico) e cinque hyper-scale (tono iperlidio, ipereolico, iperfrigio, iperionico e iperdorico), rispettivamente una quarta sotto e una quarta sopra le scale base.

L'autorità di Aristosseno in campo musicale è tale che, dopo di lui, la polemica musicale in campo teorico si articola sostanzialmente in un contenzioso tra aristossenici (tra cui ricordiamo Cleonide, Gaudenzio, Bacchio il vecchio) e pitagorici (Pseudo-Euclide, Nicomaco di Gerasa, Teone di Smirne), gli uni sostenitori della percezione sensibile, gli altri della ragione quali criteri di giudizio dei fenomeni musicali, con un evidente appiattimento della complessità intellettuale dell'opera del filosofo di Taranto. Il terreno di scontro principale tra le due scuole è la possibilità di suddividere il semitono in due esatte metà, negata dai pitagorici su basi matematiche (essi infatti riconoscono un semitono maggiore, detto apotome = "taglio", e un semitono minore detto leimma = "resto"), creduta invece possibile da Aristosseno grazie alla sola percezione (nella dimostrazione dell'ampiezza della quarta, Aristosseno afferma che "ci si deve rimettere al giudizio dell'orecchio"). Ma, al di là delle polemiche, il sistema scalare da lui delineato diviene il sistema scalare greco per eccellenza, che giungerà però al Medioevo essenzialmente attraverso la mediazione della trattatistica latina: bisognerà infatti attendere l'età rinascimentale perché la sua opera sia di nuovo letta in lingua originale.

La scienza ritmica e il concetto di "tempo primo"

Parallelamente all'elaborazione della scienza armonica, Aristosseno concepisce uno studio sistematico delle forme di movimento ritmico più comunemente applicate alla melodia (alla lettera *rhythmos* significa appunto forma) dedicando un trattato a sé stante all'*arhythmike* episteme: gli Elementi ritmici.

La nascita di tale disciplina rende evidente quel divorzio tra metro verbale e ritmo musicale che cominciava a manifestarsi già da almeno un secolo: se nella pratica musicale antica, infatti, l'alternanza di sillabe lunghe e brevi nel testo poetico forniva l'ossatura della partitura musicale (in virtù del fatto che nella lingua greca antica le quantità sono chiaramente percepite e l'opposizione lunga-breve ha valore distintivo - una lunga corrisponde a due brevi come, nella musica moderna, un quarto corrisponde a due ottavi -), una progressiva differenziazione tra valori prosodici e durata temporale delle note musicali stava lentamente portando tra V e IV secolo a.C. all'autonomia del "ritmo" dal "metro" poetico. Nella dizione, dice infatti Aristosseno, il ritmo è dato dalle sillabe (per la scienza metrica i piedi non sono altro che "combinazioni di sillabe"), mentre nel canto dai rapporti tra le arsi e le tesi, cioè dalle proporzioni numeriche tra tempi in levare e tempi in battere.

L'unità di misura, minima e indivisibile, posta a fondamento di ogni brano musicale è quindi, secondo il filosofo di Taranto, il *protos chronos* o "tempo primo" ("la più piccola delle durate che l'esecutore attribuisce a ciascuna nota", Elementi ritmici, 2, 11), da lui descritto quale principio formale astratto che, nella sua applicazione materiale, può avere realizzazioni differenti (come possono essere, ad esempio, l'ottavo o il quarto in un brano musicale moderno). Una volta stabiliti i rapporti ritmici (*logoi*) tra battere e levare musicale (che possono essere di genere pari, come nel dattilo o anapesto, due tempi in battere e due tempi in levare, 2:2; doppio, come nel trocheo o nel giambo, due tempi in battere e un tempo in levare, 2:1; emiolio, come nel cretico o nel peone, tre tempi in battere e due tempi in levare, 3:2), fermi restando tali rapporti, possono mutare le grandezze che li compongono, cioè la durata effettiva della loro esecuzione e percezione: in una parola il loro tempo o "andamento" ritmico (*agoge*). Per il genere pari si va da un piede minimo di quattro tempi ad un massimo di sedici tempi; per il doppio da un minimo di tre tempi ad un massimo di diciotto; per l'emolio da un minimo di cinque ad un massimo di venticinque. Il limite massimo di numero di tempi è da Aristosseno stabilito sulla base della capacità sensoriale dell'uditore di continuare a percepire il genere ritmico come tale. È ormai chiaro che, all'epoca di Aristosseno, i generi ritmici più comuni, pur originatisi sui principali metri della versificazione poetica, sono ormai liberamente applicati alle melodie senza più alcun obbligo di assumere, quale unità di misura per la scansione ritmica, le quantità sillabiche del testo poetico.

Musica e matematica: la scienza armonica di Claudio Tolomeo

Gli *Harmonica* di Tolomeo (II secolo) sono per noi il più completo trattato di teoria armonica greca. Superando la tradizionale contrapposizione tra la

scuola pitagorico-platonica e l'aristossenica, l'autore propone un modello epistemologico in cui la speculazione matematica e la percezione sensoriale non sono più in conflitto, ma insieme conducono alla comprensione della perfezione della natura e del logos che la governa. Inaspettatamente, l'opera contiene anche alcune preziose informazioni sulla pratica musicale di età imperiale.

Datazione degli Harmonica

Non è possibile stabilire con certezza in quale periodo della sua vita Claudio Tolomeo abbia lavorato ai tre libri degli Harmonica (edizione di riferimento: Ingemar Düring, *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*, 1930). La notizia riportata da uno scolio di età bizantina, secondo la quale l'opera sarebbe rimasta incompiuta per la morte dell'autore, potrebbe essere un tentativo di spiegare sia il carattere meno elaborato della seconda parte del libro terzo, sia, probabilmente, la mancanza dei capitoli 14 e 15 del medesimo libro (poi ricostruiti nel XIV secolo dal dotto bizantino Niceforo Gregora). Tuttavia entrambi questi fattori possono trovare altre spiegazioni: la lacuna alla fine dell'opera non è certo il primo caso di perdita di parti finali o incipitali di opere nella tradizione manoscritta, mentre la minore elaborazione degli ultimi otto capitoli è dichiarata dallo stesso autore in Harmonica 3, 3: "Cercheremo, per quanto è possibile per sommi capi, di esaminare questa parte rimanente del nostro studio, al fine di dare un'idea dell'importanza della facoltà armonica".

Dunque è più prudente datare genericamente il trattato al pieno II secolo.

Tra Pitagora e Aristosseno

La sua posizione storica consente a Tolomeo di tentare una sintesi tra le due grandi tradizioni del pensiero musicale greco: quella elaborata da Pitagora e quella di Aristosseno. Alla prima egli imputa di aver dato troppo peso alla speculazione matematica (logos) a scapito dei fenomeni, mentre critica la seconda per aver commesso l'errore opposto, sopravvalutando la percezione empirica degli intervalli (aisthesis, akoe) rispetto allo studio dei rapporti. Nel modello teorico da lui proposto fin dalle prime battute del trattato non v'è contrasto tra logos e akoe, ma entrambi concorrono, ciascuno a suo modo, alla costruzione della "facoltà (dynamis) armonica".

La percezione sensoriale è in grado di cogliere i rapporti di altezza tra i suoni; tuttavia, specie nel caso di intervalli piccoli, essa può rivelare una certa debolezza. D'altra parte la ragione, tramite la misurazione dei logoi (rapporti matematici alla base degli intervalli tra i suoni), può rendere evidente all'orecchio la differenza tra l'intervallo che si riteneva corretto e quello effettivamente corretto: "Come dunque la circonferenza tracciata col solo ausilio dell'occhio sembra spesso precisa, finché quella tracciata con metodo razionale non conduca al riconoscimento effettivo della figura realmente esatta, così, [...] se si misura l'intervallo considerato secondo il suo proprio rapporto matematico, [...] attraverso il confronto l'udito

riconoscerà l'intervallo più esatto come se fosse, per così dire, autentico rispetto a quello spurio" (Harmonica, 1, 1).

Dunque la matematica deve aiutare l'orecchio a riconoscere ciò che è vero e giusto, secondo la concezione aristotelica del "preservare i fenomeni" (sozein ta phainomena). Tolemeo avversa ogni tentativo di porre la speculazione matematica come alternativa alla percezione; da qui le sue critiche al pitagorismo. Com'è noto, la teoria pitagorica si era sviluppata a partire dalla scoperta dei rapporti corrispondenti alle consonanze fondamentali ($2/1 =$ ottava; $3/2 =$ quinta; $4/3 =$ quarta). Poiché questi rapporti hanno in comune la forma $(n+1)/n$ (forma superparticolare o epimorica), i pitagorici ne inferivano che un intervallo, per essere consonante, dovesse essere necessariamente esprimibile attraverso un rapporto superparticolare. Tolemeo confuta questa dottrina servendosi dell'intervallo di undicesima (un intervallo composto da un'ottava più una quarta), che è espresso dal rapporto $8/3$ (ossia $4/3 \times 2/1$, poiché la somma e la differenza tra intervalli musicali equivalgono rispettivamente al prodotto e alla divisione tra i relativi rapporti) e che è manifestamente consonante all'orecchio, nonostante il relativo intervallo non sia superparticolare (Harmonica, 1, 6).

D'altro canto, Tolemeo sembra ritenere che soltanto un approccio matematico possa conferire all'armonica un reale fondamento epistemologico. Il sistema aristossenico gli appare debole in quanto si limita a una serie di rinvii tautologici da un elemento all'altro, senza raggiungere l'essenza dell'oggetto della ricerca e senza dar vita a un sistema di definizioni coerente e logicamente elegante (Harmonica, 1, 9). Quindi l'impianto generale della teoria armonica di Tolemeo si può definire sostanzialmente pitagorico, nonostante le critiche occasionali mosse a quella scuola; al pitagorismo è da ricondurre, infatti, la ricerca della sistematicità e dell'eleganza matematica e formale, come pure la fede nella razionalità del logos; così come la volontà di trovare analogie tra il mondo dei suoni da un lato e il microcosmo dell'anima umana, o il macrocosmo dei corpi celesti dall'altro: attività a cui Tolemeo dedica gli ultimi capitoli del trattato.

La teoria: sistemi, scale, toni

Le scale musicali descritte negli Harmonica sono per noi il documento più importante della teoria postaristossenica.

Questa trattazione si fonda sulla considerazione dell'organizzazione dei rapporti presenti tra le quattro altezze che formano un tetracordo (corrispondente grossomodo, nella musica odierna, all'insieme formato da quattro note che coprono un ambito di quarta). Tolemeo di Aristosseno mantiene il concetto di "sistema" (systema), ossia una struttura derivante dall'unione di tre tetracordi (systema teleion elatton, perfetto minore) o quattro (systema teleion meizon, perfetto maggiore), per una estensione complessiva di un'ottava e mezza e due ottave rispettivamente. All'interno di questo ambitus vi sono alcuni suoni fissi (hestotes), che corrispondono alle note estreme dei vari tetracordi, mentre i suoni interni di ciascun tetracordo

(kinoumenoi, mobili) possono variare in altezza, determinando i diversi generi (gene) delle scale (diatonico, cromatico, enarmonico) e, all'interno di ciascun genere, le diverse sfumature (chroai); ed è proprio in questa ripartizione delle altezze che Tolomeo si differenzia da Aristosseno.

Il teorico di Taranto, infatti, disponeva i suoni lungo il continuum che separa gli estremi del tetracordo, senza preoccuparsi se gli intervalli così ottenuti fossero rappresentabili attraverso rapporti matematici (si pensi che nella matematica pitagorica il semitono e gli altri sottomultipli del tono non sono teoricamente ammissibili, in quanto i relativi rapporti non sono esprimibili per mezzo di numeri razionali; per esempio la divisione del tono in due parti uguali, in quanto implica l'estrazione della radice quadrata del rapporto $9/8$, implicherebbe l'uso di $\sqrt{2}$); Tolomeo invece sviluppa un sistema in cui tutti gli intervalli sono espressi nella forma superparticolare, cara ai pitagorici. Il sistema tolemaico dei toni (toni, corrispondenti approssimativamente alle nostre tonalità musicali, ossia a determinate sequenze di intervalli che è possibile trasportare su differenti campi di altezze) è anch'esso mutuato da Aristosseno; ma anche in questo caso viene corretto in senso pitagorico. Infatti Aristosseno, collocando la nota centrale di ciascun tonos (mese) su ciascuna delle 13 altezze semitonaliche, nella sua esposizione, articolano l'ottava, otteneva 13 toni; Tolomeo, coerentemente con le sue premesse teoriche, preferisce collocare le diverse mesai a distanze regolari di un intervallo di tono intero, ottenendo così solo sette toni.

Non solo teoria: tracce della pratica musicale negli Harmonica

Non si deve ritenere tuttavia che gli Harmonica siano un'opera esclusivamente speculativa; al contrario, diverse sezioni del trattato mostrano una inaspettata attenzione a questioni pratiche. Vengono fornite dettagliate spiegazioni sulla costruzione del canone monocordo e multicorde, con indicazioni su come ottenere un suono accettabile da tutte le corde e rendere attendibili i risultati degli esperimenti acustici. Inoltre Tolomeo è l'unico a tramandare, sia pure in modo cursorio, termini appartenenti al gergo usato dai musicisti della sua epoca; ed è anche l'unica nostra fonte di informazioni sull'utilizzo del canone monocordo come strumento musicale e non soltanto sperimentale, nonché su una curiosa tecnica "virtuosistica" inventata da un certo Didimo per le esecuzioni al monocordo. Infine, è stata recentemente avanzata l'ipotesi che alcune delle scale da lui descritte rispecchino modalità effettivamente presenti nella musica in uso nella città di Alessandria d'Egitto in età imperiale.

Musica romana

Introduzione alla musica

L'influenza sul mondo musicale romano più antico delle civiltà confinanti, sopra tutte quella greca (specie dopo la conquista di una delle sue maggiori colonie, vale a dire Taranto, nel III secolo a.C.) ed etrusca (la cui importanza per lo sviluppo del contesto privilegiato delle esibizioni teatrali e musicali romane, cioè i ludi, è esplicitamente dichiarata nelle fonti) è problematica da misurare nel dettaglio, vista la scarsità di informazioni dirette sulle attività artistiche in Etruria (affrontate nella sezione sulla musica del volume dedicato alle culture più antiche) e nelle città di cultura greca dell'Italia meridionale durante il periodo repubblicano (509–27 a.C.). Quando poi l'Egitto tolemaico diventa provincia romana (nel 30 a.C.) e Roma rileva il ruolo che era stato di Alessandria quale centro culturale del mondo mediterraneo, la politica imperiale promuove l'unità della cultura greca e

romana e, da questo momento, diventa ancora più difficile tentare di distinguere ciò che vi è di autoctono nella musica prodotta e studiata nell'impero. Non esiste, infatti, nessun frammento di musica con testo latino, ma ben 40 frammenti con notazione musicale e testo greci di età imperiale (contro i 22 d'epoca classica ed ellenistica), composta da musicisti greci in contesto romano, come i brani del cretese Mesomede, citaredo attivo alla corte dell'imperatore Adriano nel II secolo, al quale è dedicato in questa sezione un intero saggio. La stessa trattatistica musicale, che sfocia nel Medioevo nei celebri scritti di Agostino, Marziano Capella e Boezio, ma che vede ancora prima tra i principali protagonisti Varrone, autore del primo trattato in lingua latina sulla musica nell'ambito dei suoi *Disciplinarum libri IX* (la grande enciclopedia latina che getterà la base della bipartizione medievale delle arti liberali in trivio e quadrivio), non sembra produrre nulla di originale rispetto ai modelli ellenici, ereditando e riproponendo i principi delle teorie musicali pitagorica e aristossenica, con una netta predilezione per l'approccio cosmologico-matematico.

Tra gli ambiti più prolifici sviluppati dal mondo romano vi è quello dell'arte oratoria, per il cui insegnamento, come mostra nel suo saggio Donatella Restani, vengono esplicitamente utilizzati (su modello greco) paradigmi musicali al fine di rendere il bonus orator capace di infondere al discorso le giuste inflessioni melodiche e ritmiche. Anche se lo sviluppo in ambiente romano di una trattatistica retorica (in lingua sia greca che latina: Dionigi di Alicarnasso, Cicerone, Quintiliano) che dedica un interesse specifico a questi argomenti è probabilmente legato all'usanza tipicamente romana degli oratori di farsi accompagnare da un musicista nei discorsi tenuti in pubblico, come raccontano Cicerone (*L'oratore* 3, 225) e Quintiliano (*Istituzione oratoria* 1, 10, 27) a proposito dell'oratore Caio Gracco (a cui un musicista forniva la nota adatta a regolare la tonalità della voce attraverso uno strumento chiamato tonarion), ugualmente il tradizionale accostamento tra i due sistemi di comunicazione della retorica e della musica affonda le sue radici nella cultura ellenica.

Sembra quindi molto difficile valutare l'originalità dell'apporto romano alla cultura musicale dell'antichità e pare non avere molto senso la ricerca di una musica genuinamente romana contrapposta a quella greca: la progressiva e mutua assimilazione tra le due culture musicali tende infatti a produrre un idioma musicale comune, come conferma anche l'uso del calco latino *ars musica* per indicare la stessa interazione tra componenti poetiche, musicali e coreutiche veicolata dal termine greco *mousike techne*. È però curioso che, mentre il greco sviluppa a partire dalla tarda età classica una serie di termini tecnici legati all'esecuzione strumentale in contrapposizione alla melodia vocale – *krousis* vs. *melos* – riflettendo probabilmente una progressiva emancipazione della musica strumentale dal canto, il latino continui più spesso a esprimere la produzione di suoni strumentali attraverso il verbo *cano* ("canto") seguito dall'ablativo dello strumento (*fidibus canere*, lett. "cantare attraverso la cetra, quindi suonare la cetra").

Musica e spettacolo nella Roma antica

A Roma l'interazione tra le arti assume caratteristiche più spettacolari che in Grecia: come viene approfondito dal saggio di Francesco Scoditti su questo tema, le esibizioni musicali romane, specie nel periodo imperiale (27 a.C. – 476 d.C.), combinano danza, parole e musica soprattutto per far divertire il pubblico, spesso con finalità propagandistiche, piuttosto che per veicolare e trasmettere i valori etici e religiosi della comunità, come era avvenuto nel mondo greco. Le vittorie di un generale o la celebrazione di un defunto diventano così veri e propri eventi da celebrare pubblicamente (ad esempio nella pompa triumphalis, una fastosa parata religiosa e civile che accompagnava l'ingresso del vir triumphalis in città, o nella pompa funebris, la cui funzione commemorativa dell'estinto si realizzava anche reclutando mimi, danzatori e musicisti) e attraverso l'uso di numerosi strumenti musicali suonati contemporaneamente, molti dei quali (come trombe e corni) legati al mondo militare.

La "teatralità" della musica romana cresce in modo esponenziale nel tempo, coinvolgendo vari generi. Innanzitutto il teatro vero e proprio, che – pur sviluppandosi sui modelli tragici e comici ellenici – ne accentua a dismisura la componente musicale, specie come canto solistico (si veda l'esperienza della commedia di età repubblicana, in particolare di Plauto). Sempre in ambito strettamente teatrale, enorme rilevanza acquista poi in epoca imperiale una forma di spettacolo denominata pantomimo o tragoedia saltata, una sorta di balletto tragico o mitologico in cui il solista virtuoso (saltator o planipes) è accompagnato da una vera e propria orchestra che riunisce strumenti di varia natura, a fiato, a corda e a percussione. Straordinaria è anche la notorietà assunta dai solisti citharoedi, i virtuosi del canto e della cetra, talora remunerati con somme eccezionali e adorati dagli imperatori.

La crescente importanza dei contesti teatrali è confermata anche dai dati archeologici: sempre più numerosi sono gli edifici – quali teatri e anfiteatri – che, a partire dal tardo I secolo a.C., vengono costruiti negli angoli più remoti dell'impero e ospitano forme di intrattenimento molto diversificate, ma tutte accomunate da un gusto spiccato per la spettacolarità (tra cui i combattimenti gladiatori, anch'essi accompagnati da numerosi strumenti musicali, dove i musicisti erano talora travestiti da animali, quali "l'orso che suona la tibia"/ursus tibicen e "il pollo trombettiere"/pullus cornicen, secondo quanto attestano alcuni mosaici pompeiani). Questo aspetto della cultura romana si sviluppa principalmente per motivazioni politico-propagandistiche, ed è direttamente collegato alla politica culturale del potere imperiale.

Musica e politica in età imperiale

L'uso della musica e, più in generale, dell'arte dello spettacolo da parte del potere imperiale è forse il primo esempio moderno di cultura di massa dell'intrattenimento popolare, organizzato su scala "industriale" per creare il consenso nei ceti meno elevati della sempre più vasta popolazione del

mondo romanizzato (il famoso *panem et circenses* della celebre espressione di Giovenale).

Anche l'appropriazione e rifunzionalizzazione in chiave politica, da parte dell'arte pubblica, di alcuni miti musicali già molto popolari nel mondo greco (come quello di Apollo citaredo o la gara musicale tra Apollo e Marsia) si spiega con l'esigenza di enfatizzare, dopo le conquiste militari, la funzione pacificatrice e civilizzatrice dell'impero romano, mentre l'arte privata sembra privilegiare tematiche e strumenti che caratterizzano le divinità orientali, in linea con la crescente popolarità delle religioni misteriche (su questi argomenti si veda il saggio di Daniela Castaldo). Il rigore e la severità delle forme musicali tipiche dei rituali religiosi più antichi, come il *Carmen Saliare* o il *Carmen Fratrium Arvalium*, che si fanno risalire al tempo dei primi re di Roma, lasciano progressivamente spazio a tipologie musicali d'importazione (grazie a una colonizzazione delle attività artistiche da parte di esponenti provenienti dalle terre conquistate dal potere militare), percepite e quindi descritte quali "effeminate" e "lascive". Di qui la concezione alquanto bassa degli "agenti" artistici – musicisti, attori, danzatrici, spesso schiavi o stranieri – da parte delle classi nobiliari della società romana.

Studiare il sonoro per approfondire il musicale

In questa sezione, accanto ad alcuni contributi che affrontano tanto la musica greca quanto quella romana individuando un idioma musicale comune ad esse, ve ne sono altri che sviluppano un approccio che riconduce a una prospettiva comune non solo alcune pratiche musicali, ma anche alcune esperienze sonore non musicali coeve: già da tempo è infatti emersa l'utilità, per meglio comprendere una cultura musicale, di considerarne la relazione con il vissuto sonoro extramusicale ad essa contemporaneo.

Nei titoli dei due contributi che maggiormente sviluppano questo approccio sono state poste due delle formule che gli studiosi che seguono questa tendenza ritengono maggiormente ad essa appropriate: "paesaggio sonoro" è l'espressione utilizzata per tradurre in italiano *soundscape*, coniata da Raymond Murray Schafer, compositore canadese studioso di comunicazione, a fondamento delle proprie ricerche sull'insieme dei suoni udibili da un soggetto umano posto in una certa posizione in una determinata circostanza. Confrontandosi con questi studi, Maurizio Bettini, nel suo libro *Voci. Antropologia sonora del mondo antico* (Einaudi, 2008), ha utilizzato la formula "fonosfera" per riferirsi al mare di suoni nei quali la vita di una persona è immersa, "infinità di voci, accordi, squilli o semplici rumori della cui esistenza non ci accorgiamo neppure più, se non quando tutto questo, per un motivo o per l'altro, bruscamente cessa". Donatella Restani riprende invece l'espressione "evento sonoro", utilizzata soprattutto negli studi di storia della musica (specie per considerare quella medievale) da Franco Alberto Gallo, che la correla a una qualsivoglia forma di sonorità inserita nei vari momenti della vita quotidiana, o di azione della vita quotidiana degli uomini, che non solo si può udire, ma si può anche percepire visivamente e su cui si è riflettuto e scritto. In tutti questi casi ci si colloca dunque in una

prospettiva di ricerca storica e antropologica utile soprattutto quando si studiano sonorità delle quali si è conservata e trasmessa la memoria prevalentemente attraverso le parole e le immagini, come è il caso delle culture affrontate in questa sezione.

La cultura della *mousike* a Roma

Il paesaggio sonoro nel mondo antico

Il paesaggio sonoro dell'Antichità è ovviamente caratterizzato dall'assenza di numerosi suoni che sono invece tipici della modernità; per altro verso, però, esso contempla voci e rumori che la nostra società ha perduto e di cui ha soprattutto smarrito il significato. Così, in particolare, per le voci degli animali: serbatoio tanto di segni divinatori quanto di ispirazione melodica e verbale per i poeti antichi.

La fonosfera degli antichi: i suoni umani

La vita contemporanea si svolge all'interno di un vero e proprio paesaggio sonoro, una "fonosfera" fatta di clacson di automobili, rombo di motori, grida o mormorii televisivi, e così via. Di certo, per esempio, la fonosfera antica non conteneva i rumori del traffico, l'urlo delle sirene o i fragori prodotti dalle fabbriche; né conosceva quel petulante mix di musica e di voci che, diffuso dagli altoparlanti, fa ormai stabilmente parte dell'arredamento (sonoro) di molti ambienti contemporanei, pubblici e privati. Ma in che cosa consiste la fonosfera degli antichi?

Possiamo immaginare che, anche in essa, circolino voci o grida prodotte dagli esseri umani, come accade nel mondo contemporaneo. Ma a parte questa immediata intersezione, identificarne altre è difficile: vengono in mente piuttosto le sonorità che il mondo antico non aveva, mentre il mondo moderno le ha; e in misura forse minore, quelle che il mondo antico possedeva mentre noi le abbiamo perdute. Almeno in media, dunque, la fonosfera dei nostri avi sarà stata più sottile e leggera della nostra. Soprattutto però diverso doveva essere il suo impasto, perché in essa figuravano suoni e rumori che nel nostro mondo, a motivo dei vari mutamenti di civiltà, sono ormai andati perduti. Si pensi per esempio ai colpi del martello, il *malleus* o *marculus* dei Romani, uno strumento che doveva essere molto più usato di oggi (da fabbri, stagnai, maniscalchi, carpentieri...); allo strepitus prodotto dalle *molae*, le macine dei mugnai, le quali tritavano il grano ruotando attorno a un'asse sotto la spinta di schiavi o di asini; poi naturalmente al cigolio dei carri, le cui ruote sobbalzavano sui sassi degli acciottolati cittadini. Scrive il poeta Callimaco: "Chi abita presso la via è svegliato dall'asse che stride di sotto il carro; e lo affliggono i fitti colpi dei miseri fabbri che attizzano il fuoco" (Callimaco, *Ecale*, fr. 351 Pfeiffer). Ma della fonosfera antica potevano far parte anche emissioni sonore più sinistre, e certo più sorprendenti per noi.

Seneca, nel I secolo, scrive che Pedone Albinovano abita sopra la casa di Sesto Papinio, uno di quelli che "sfuggono la luce", nel senso che svolgono di

notte tutte le normali attività della giornata – producendo, ovviamente, anche i relativi rumori. I quali diventano così rumori notturni, e quindi oggetto di una certa attenzione (di un certo fastidio?) da parte di Pedone, che li registra puntualmente. “Verso l’ora terza di notte” racconta “si sente risuonare la frusta (flagellorum sonus). Chiedo che cosa faccia Papinio, mi rispondono che sta facendo i conti”. Dato che a Roma la calcolatrice è uno “strumento umano”, uno schiavo, il quale funge anche da segretario, il rumore congruente alla contabilità non è un ticchettio di tastiera, ma il crosciare delle frustate. Dalle finestre di Papinio escono comunque anche suoni meno impressionanti. “Verso l’ora sesta” continua infatti Pedone “si sentono invece delle grida concitate (clamor concitatus). Chiedo che cosa succede, mi dicono che fa esercizi vocali (vocem exercere). Verso l’ora ottava della notte mi chiedo cosa significhi quel rumore di ruote (sonus rotarum): mi dicono che esce in carrozza” (Epistole morali, 122, 16).

La fonosfera degli antichi: i suoni animali

All’interno del paesaggio sonoro degli antichi, però, esiste un’altra “voce” importante che occorre registrare: le emissioni vocali prodotte dagli animali, ossia latrati, ragli, nitriti, belati, grugniti, cinguettii e così di seguito. A noi moderni capita raramente di udire la voce di un cavallo, di un asino o un di bue, spesso neppure il canto degli uccelli. Nell’antichità era diverso. Prima di tutto, le voci degli animali sono infinitamente più numerose e più diffuse di quanto accada oggi, perché le “fonti” che le emettono fanno strettamente parte del tessuto economico, sociale o semplicemente umano del mondo antico. Dato poi che la fonosfera antica è assai meno ingombra di quella contemporanea, le voci degli animali devono risultare anche estremamente più udibili rispetto ad oggi. Forse proprio per questo, ma non solo, esse sono anche voci piene di significato – e questa costituisce un’ulteriore differenza, certo la più interessante, fra la fonosfera antica e quella moderna. Un asino che raglia, o un uccello che canta, per noi costituiscono semplicemente dei suoni fra i tanti. Al contrario, per gli antichi le voci degli animali costituiscono sonorità ominose, come appunto avviene con i canti degli uccelli o con il raglio dell’asino. Sono voci che predicano il tempo o annunciano la stagione, e per questo motivo vengono ascoltate con particolare interesse da contadini o naviganti.

Basta pensare all’attenzione con cui gli antichi osservano, o meglio ascoltano, la voce del corvo, volatile divinatore quant’altri mai. Nei libri degli specialisti romani di divinazione, gli aruspices, alla vox di questo uccello sono attribuite ben 64 significationes differenti. Anche Porfirio, filosofo e teologo greco del III secolo, ci informa che gli auguri greci (oionistai), hanno annotato l’interpretazione di numerose differenze percepibili all’interno delle voci di corvi e cornacchie; ma al di là di una certa soglia si arrestano perfino loro, e lasciano perdere, perché si tratta di sottigliezze scarsamente percepibili all’orecchio umano! Ricordiamo peraltro che, alla fine del XVIII secolo, un celebre economista francese, Dupont de Nemours, sosteneva di essere

riuscito ad identificare ben 25 elementi significanti all'interno del verso dei corvi: e a mettere così insieme un vero e proprio dizionario franco-corvino.

I canti degli uccelli, comunque, non costituiscono solo una fonte di informazione riguardo agli accadimenti futuri, ma in particolare a poeti e musicisti forniscono uno straordinario serbatoio di memorie sonore, che possono poi essere riutilizzate nella composizione artistica. Basti ricordare il poeta greco Alcmane, che in una sorta di sua autopresentazione poetica, afferma: "Queste parole e il canto Alcmane trovò, componendo in linguaggio la voce delle pernici" (Alcmane, fr. 39 Page, 91 Calame). Siamo di fronte ad un artista che – con grande "modernità", se così si può dire – ama trasferire nel proprio linguaggio poetico e musicale elementi tratti dal paesaggio sonoro in cui è immerso. Così come quando il poeta evoca il suono di uno strumento che egli definisce kerkolura, ossia "una lira che riecheggia il suono della kerkis", la spola del telaio (fr. 196 Calame). Soprattutto, però, occorre ricordare che Alcmane mostra una particolare sensibilità proprio riguardo al mondo degli uccelli. Nei versi forse più celebri che di lui ci sono giunti, il vecchio poeta sogna di essere "un cerilo, che vola con le alcioni sul fiore dell'onda", dove le alcioni rappresentano le giovani coreute; e se Agesicora "canta come un cigno", le altre fanciulle, a lei inferiori, si sentono simili a "una civetta che invano dal trave grida". Ma ecco una dichiarazione per noi ancora più rilevante, proveniente da un altro frammento: "io conosco le melodie (nomoi) di tutti gli uccelli". Colui che afferma di aver "trovato" la propria poesia rielaborando il canto delle pernici, è contemporaneamente anche il primo degli zoomusicologi: il poeta si vanta di conoscere quelli che potremmo definire i "motivi", ovvero le sequenze sonore caratteristiche di ciascuna specie di uccelli (fr. 3, 86 e 101 Calame; 90 Calame; 140 Calame).

L'universo sonoro e la produzione poetico-musicale

Dal punto di vista dell'interazione fra fonosfera e composizione poetico-musicale, altrettanto interessanti risultano le affermazioni di filosofi, poeti e intellettuali antichi che teorizzano l'origine della musica e della poesia. Ateneo, l'autore che ci tramanda il frammento di Alcmane sulle pernici, dà di questo testo un'interpretazione piuttosto esplicita: "in questo modo [Alcmane] rende chiaro che ha imparato a cantare dalle pernici". Nei confronti del poeta, gli uccelli hanno dunque svolto il ruolo di maestri. Dietro questa affermazione troviamo l'eco di una teoria della genesi poetica e musicale espressa più volte nella cultura greca e romana. Ancora Ateneo, infatti, alla citazione del frammento di Alcmane fa seguire un'affermazione esplicita di Cameleonte Pontico, secondo cui "l'invenzione della musica fu escogitata dagli antichi prendendo esempio dagli uccelli che cantano nei luoghi solitari" (I sofisti a banchetto, 9, 389 f–390). Anche Plutarco, convinto sostenitore della tesi secondo cui gli animali sono dotati di ragione, sostiene che i migliori poeti hanno modellato le loro più soavi "poesie e melodie" sui "canti" di cigni e usignoli: sarebbe stato anzi Democrito ad affermare che nel "canto" siamo discepoli del cigno e dell'usignolo (Plutarco, Sull'intelligenza degli animali, 19 ss.). Mentre anche Lucrezio (De rerum natura 5, 1379 sg.)

ammonisce che “l’arte di imitare con la bocca gli squillanti canti degli uccelli cominciò ben prima che gli uomini fossero in grado di eseguire poemi regolari, producendo piacere per le orecchie”.

Queste affermazioni degli antichi ci riconducono, piuttosto inaspettatamente, ad esperienze musicali moderne, a quei compositori che al paesaggio sonoro, e al canto degli uccelli in particolare, si sono ispirati. Primo fra tutti Olivier Messiaen, che per tutto il corso della propria vita, ascolta e registra le voci delle creature aeree, raccogliendo queste sue esperienze nel monumentale *Traité de rythme, de couleur et d’ornithologie*, in sette volumi; ma soprattutto rielaborandole musicalmente in opere come il terzo movimento (*Abyrne des oiseaux* per clarinetto solo) del *Quatuor pour la fin du temps*, o il *Catalogue d’oiseaux* per pianoforte. Ma altrettanto interessante risulta la *Danse sacrée* che fa parte del *Sacre du printemps* di Igor Stravinskij. In questa composizione, infatti, il musicista mostra di richiamare la pratica ritmica di alcuni uccelli, in particolare l’*Acrocephalus schoenobaenus*. Il procedimento su cui si fonda la vocalità di questo volatile consiste nel “giocare” fra tre oggetti sonori, di cui uno, a differenza degli altri, è ripetuto più volte di seguito secondo un certo pattern ritmico. Ora, anche Stravinskij, nella *Danse sacrée*, ricorre a formule simili, facendo un uso estremamente suggestivo della ripetizione (che non corrisponde mai a un riempitivo, o al prodotto di un’immaginazione bloccata, ma a “un outil essentiel de l’invention”). Un’analisi comparata fra le registrazioni/trascrizioni del canto dell’*Acrocephalus*, e alcune battute della partitura stravinskiana, mostra analogie davvero sorprendenti fra i due tessuti sonori. Come ha notato François-Bernard Mâche, Stravinskij compose il *Sacre* sulle rive del Bug, a Ustilug, dove uccelli acquatici del genere *Acrocephalus* – i quali utilizzano tutti patterns ritmici dello stesso genere – potevano essere frequenti. Ma indipendentemente dalla possibilità di contatti diciamo concreti, o reali, fra il compositore e il mondo vocale di questi uccelli, ciò che più conta ricordare è il carattere specifico del *Sacre*: un’opera dominata dall’idea di ricreare un mondo primitivo, in cui numerosi motivi sono concepiti proprio in uno *style oiseau*, per usare parole di Olivier Messiaen.

Alcmane, il lirico greco che ha orgogliosamente dichiarato “io conosco le melodie di tutti gli uccelli”, si trova dunque in buona compagnia. Lungi dal costituire una semplice “metafora”, come qualcuno ha voluto affermare, la sua dichiarazione di poetica aerea, e la sua riarticolazione artistica del canto delle pernici, segnano la prima tappa (a noi conosciuta) del lungo cammino percorso insieme da musicisti e creature dell’aria. Una vicenda fatta di interazioni a volte dichiarate, come nel caso di Alcmane o di Messiaen, altre volte solo intuibili – ma i cui straordinari esiti testimoniano in ogni caso che la convergenza fra i due universi sonori, enunciata con tanto vigore dagli antichi, costituisce un aspetto fondamentale della storia della creazione musicale.

La rappresentazione visiva della musica romana

Nel mondo romano la presenza della musica caratterizza quasi tutte le occasioni pubbliche. Diversi tipi di trombe in bronzo compaiono in scene legate alla vita militare (battaglie, lustrationes, trionfi) e al mondo dello spettacolo (combattimenti dei gladiatori). La musica è elemento insostituibile durante i riti religiosi, ai quali presenziano suonatori di tibiae e di cetra. Talora la presenza di elementi musicali si carica di valenze simboliche e significati politici, come nel caso del tema dell'Apollo citaredo, che con Augusto diventa nume tutelare dell'impero. Strumenti musicali rientrano anche nell'iconografia di altre divinità di origine orientale, come Dioniso, Cibele e Iside.

La raffigurazione della musica nelle cerimonie militari

Fin dall'età repubblicana, numerosi monumenti ricordano vittoriosi eventi militari in cui si sono distinti generali e magistrati. Le immagini mostrano che, nelle scene che espongono temi legati al mondo della guerra, gli strumenti più spesso illustrati sono diversi tipi di trombe di bronzo, soprattutto la tuba, dal caneggio dritto terminante con un padiglione; e il cornu (cornu), dal lungo e sottile tubo ritorto, la cui impugnatura è facilitata da una traversa di legno. Talora tuba e cornu compaiono nella rappresentazione delle battaglie, più spesso nelle scene di purificazione dell'esercito e dell'accampamento (lustratio), e nella processione trionfale (triumphus).

Nella colonna traiana, ad esempio, sono presenti diverse scene di lustratio: in una in particolare è illustrata la processione che conduce le vittime sacrificali, un maiale, un ariete e un toro (suovetaurilia), che si svolge alla presenza di tre suonatori di tuba (tubicines) e tre di cornu (cornicines) che soffiano vigorosamente nei loro strumenti.

Per quanto riguarda le processioni in cui il generale vittorioso entra in città passando sotto l'arco trionfale, esibendo i bottini riportati dalle terre conquistate, è famosa quella rappresentata sull'arco di Tito, in cui, tra le spoglie del tempio di Gerusalemme, compare anche il candeliere a sette bracci (Menorah). Durante il trionfo il ritmico e ripetitivo motivo dell'"Io, Triumphe!", intonato dai soldati, è inframmezzato da canti al contempo di elogio e derisione (carmina triumphalia) nei confronti del generale trionfatore (M. P. Guidobaldi, *Musica e danza*, 1992, pp. 15-17).

La musica nelle marce funebri e nei giochi dei gladiatori

I testi e le immagini raccontano che un altro tipo di processione, quella funebre, prevede la partecipazione di musicisti che suonano strumenti a fiato di bronzo (aenatores). La presenza della musica durante il funerale avrebbe una funzione complessa e diversificata in relazione agli strumenti musicali usati: il suono delle tibiae (corrispettivo romano degli auloi), con cui sono accompagnate le lamentazioni funebri (neniae), contribuirebbe a elaborare il lutto e a placare gli animi, nonché a isolare in qualche modo il luogo in cui si sta celebrando il funerale e a segnalare ai passanti che la casa accanto a cui si trovano è stata contaminata dalla morte. Le trombe di bronzo invece,

insieme con le tibiae, scandiscono l'incedere del corteo funebre, in particolare quello delle persone più in vista. Oltre a questi tipi di trombe che i Romani ereditano dalla tradizione etrusca, abbiamo notizia anche della karnyx, la tromba gallica che si suona verticalmente, con padiglione a forma di testa di drago con le fauci spalancate. Nell'iconografia romana questo tipo di tromba viene spesso usato per identificare le popolazioni galliche, come appare nelle panoplie dell'Arco di Orange (49 a.C.), o nella personificazione delle Gallie, rappresentata tra gli altri popoli sottomessi dai Romani nella corazza dell'Augusto di Prima Porta (fine I sec. a.C.).

Per le loro caratteristiche sonore, le trombe di bronzo sono usate anche durante i giochi nell'arena, soprattutto spettacoli dei gladiatori: le scene mostrano, accanto a tuba e cornu, anche la presenza dell'hydraulus, un tipo di organo ad acqua, suonato spesso da donne. Nell'antica Budapest (Aquincum), Aelius Justus, arruolato come organista presso la II legione col compito di intrattenere i soldati, ricorda in un'iscrizione la cara moglie Sabina che, istruita nelle arti, capace di cantare e di suonare gli strumenti a corda, si esibiva in gradevoli concerti suonando l'organo idraulico (Corpus Inscriptionum Latinarum III 10501).

Musica e religione nel mondo romano

I riti religiosi durante le cerimonie pubbliche si svolgono alla presenza del suonatore di tibiae, il tibicen, musicista sacro per eccellenza che è tenuto ad assistere sempre ai sacrifici, in quanto assicura la corretta e regolare esecuzione del rituale. La presenza dei tibicines durante i sacrifici, già conosciuta nel mondo greco ed etrusco, acquisisce nel mondo romano una particolare importanza, attestata anche dal fatto che essi erano riuniti in una antichissima corporazione (collegium tibicinum), la cui fondazione viene fatta risalire addirittura ai tempi di Numa Pompilio. La musica delle tibiae non ha semplicemente un generico ruolo di accompagnamento, ma le si attribuisce la funzione di isolare il rito dai rumori provenienti dall'esterno, facendo in modo che il sacrificio abbia un esito positivo. Dalla fine dell'età repubblicana, al tibicen si affianca talora il suonatore di cetra (fidicen), come si può vedere in alcuni esempi del I secolo, ad esempio l'altare di Domizio Enobarbo o alcune monete di Domiziano.

Rimanendo in tema religioso, nel mondo romano elementi musicali compaiono anche nell'iconografia di alcuni dèi. Dall'età augustea sono frequenti le rappresentazioni di Apollo, divenuto la divinità ufficiale dell'impero, in linea con l'affermarsi di un programma di moralizzazione e di ripristino dell'ordine e della tradizione religiosa (pietas). Dedicandogli un grande tempio sul Palatino (28 a.C.), Augusto celebra solennemente quel dio che considera suo protettore e il cui aiuto è stato determinante nel conseguimento delle vittorie su Pompeo, ma soprattutto su Antonio, nella battaglia di Azio. "Poi, effigiato tra la madre e la sorella, lo stesso dio pitico in una lunga veste intona il canto": questi versi di Properzio si riferiscono forse all'immagine del dio all'interno del tempio (2, 31, 15-16) che doveva

essere così rappresentato come un citaredo vestito di peplo, simile forse all'Apollo Barberini.

La presenza dello strumento musicale al posto dell'arco, tradizionalmente attribuitogli, sottolinea ed enfatizza il nuovo ruolo di Apollo non più come arciere vendicatore, ma piuttosto come dio di pace, di conciliazione e di cultura: "ho cantato già abbastanza la guerra: Apollo vincitore chiede la cetra, e si spoglia delle armi per i placidi cori" (Properzio, 4, 6, 74-75). Anche alcuni miti greci sono riproposti in chiave di propaganda politica: la gara musicale tra Apollo e Marsia, rappresentata in una famosa corniola incisa da Dioscuride, non significa solo la superiorità della musica della cetra su quella degli strumenti a fiato, ma allude anche agli avvenimenti di Azio, la vittoria di Augusto-Apollo su Marsia e sul mondo dionisiaco prediletto da Antonio.

Se la propaganda augustea fa di Apollo la divinità ufficiale dell'impero, al contrario i temi, gli oggetti e gli strumenti musicali che caratterizzano le divinità orientali, soprattutto Dioniso, sono presenti nell'arte privata in modo capillare, anche come semplice tema decorativo. I soggetti legati al mito che i Romani ricchi e colti commissionavano per le loro case o per gli oggetti di uso personale, richiamando citazioni e suggestioni letterarie e mitologiche del mondo greco, riflettono così la cultura raffinata dei committenti. Dei temi dionisiaci si evidenzia la valenza misterica del culto del dio, il riferimento alla vita ultraterrena destinata agli iniziati: gli strumenti musicali che compaiono sono quelli tradizionalmente considerati dionisiaci, come il timpano (tympanum) e le tibie (tibiae), soprattutto in scene di sacrificio davanti ad altari; ma anche la syrinx, uno strumento legato al mondo pastorale. Anche la lira compare con una certa frequenza in questi contesti, benché non caratterizzata come strumento dionisiaco, né pastorale, ma piuttosto come generica allusione alla musica.

Il culto di Cibele, una antica divinità frigia della vegetazione e della fecondità, si diffonde molto rapidamente a Roma, anche se, prevalentemente riservato ai liberti e alle persone di bassa condizione, è considerato secondario rispetto alle divinità del pantheon romano. La statua cultuale nel tempio fatto erigere da Augusto sul Palatino, non in marmo, come quello di Apollo, ma in tufo, rappresenta Cibele seduta accanto ad un leone, simbolo della natura selvaggia, con la corona turrita sul capo e il timpano in mano. Così Catullo descrive l'episodio di Attis, che, fatto impazzire dalla dea, sacrifica i genitali e, prima di essere trasformato in pino, incita le menadi: "seguitemi al tempio di Cibele, ai boschi frigi della dea, dove risuona la voce dei cimbali, dove rimbombano i timpani, dove il tibicen frigio emette cupi suoni dalla canna ricurva, dove le menadi coronate d'edera agitano con forza il capo, dove esse celebrano sacre orge con squillanti ululati, dove di solito volteggia l'errabondo corteo della dea, dove ci conviene andare veloci con impetuose danze" (63, 20-26). Anche i sacerdoti della dea fanno risuonare questa specie di tamburello, insieme con cimbali e auloi frigi (un tipo di strumento in cui uno dei tubi è dritto e l'altro termina con un padiglione ritorto

all'indietro), nelle cerimonie in suo onore previste durante i Ludi Megalenses, le feste a lei dedicate che si svolgono ogni anno a Roma.

Quando, dopo la battaglia di Azio, l'Egitto diventa provincia romana, il culto di Iside si diffonde in tutte le province dell'impero, e con esso anche il sistro usato nei rituali in onore della dea. Virgilio lo considera egizio per eccellenza, come nel passo in cui, descrivendo la battaglia di Azio rappresentata sullo scudo di Enea, racconta di Cleopatra che incita le truppe con il "patrio sistro" (Eneide, 8, 696). Nelle immagini questo strumento, formato da un telaio a forma di ferro di cavallo nel quale sono inserite trasversalmente tre o più barrette mobili ripiegate alle estremità, compare sempre in riferimento all'Egitto, sia come attributo di Iside, sia nella personificazione dell'Egitto stesso.

Gli strumenti musicali nel mondo romano: cenni di organologia antica

Nella Roma imperiale del I secolo sono presenti tutti gli strumenti musicali conosciuti all'epoca nel suo vasto territorio, ma nessuno di loro ha origini romane. La storia dell'arrivo di questi strumenti, provenienti dall'Etruria, dalla Grecia, dal Vicino Oriente, dall'Egitto, dalle conquiste militari e dalla preistoria europea, è parte della storia di questa città.

Strumenti dall'Etruria

La lunga tromba di bronzo dal padiglione ricurvo caratteristica degli Etruschi, il lituus, è un elemento essenziale di importanti cerimonie, indispensabile nell'atto di fondazione di una città. Romolo, che adotta il rituale etrusco per fondare Roma, utilizza il lituus e introduce così il primo suono musicale nel paesaggio sonoro romano. Lo strumento, in base alle evidenze iconografiche e ai ritrovamenti, ha una lunghezza complessiva che da un minimo di circa 80 cm arriva a 150 cm; lo stretto caneggio, cilindrico o, più di rado, leggermente conico, è ottenuto da una lamina bronzea arrotolata, mentre il padiglione è realizzato usualmente tramite fusione. Il bocchino, assente nei reperti conosciuti, potrebbe essere in legno o altri materiali organici, come corno, osso o avorio.

La tuba e il cornu sono le altre trombe lunghe di origine etrusca che vengono adottate molto presto e continuativamente dai Romani; nella riforma dell'esercito attribuita a Servio Tullio sono già incluse centurie di cornicines e tubicines, ma il loro largo impiego include anche varie occasioni cerimoniali, spettacoli teatrali e giochi circensi. La tuba ha una lunghezza analoga al lituus ma è completamente diritta, normalmente con un caneggio dall'andamento leggermente conico e un padiglione più o meno espanso. Il cornu ha caneggio e padiglione simili alla tuba, ma è ricurvo e può arrivare a superare i tre metri; quando l'eccessiva dimensione lo richiede, viene adottato il pratico stratagemma di una curvatura circolare e di un manubrio trasversale sul diametro con la funzione di supporto di rinforzo e come impugnatura. Il bocchino di questi strumenti, limitatamente agli esemplari rinvenuti, è di bronzo e presenta una forma "a tazza", simile a quello dei

moderni “ottoni”. Anche il corno “naturale”, ottenuto da corna animali o da conchiglie, è ampiamente utilizzato ed è indicato dal termine bucina.

Il secondo strumento a fiato che si aggiunge al mondo sonoro dell’antica Roma è quello denominato tibiae; importato molto presto dall’Etruria, dove gode di particolare favore, e ben conosciuto in Grecia con il nome di aulos, è formato da due canne dotate di ancia, ed è per questa sua natura di aerofono doppio che il nome latino dello strumento è al plurale. La sua origine però è difficile da identificare; tracce di analoghi aerofoni ad ancia in Sardegna, a Creta e nel Vicino Oriente, ne allontanano la provenienza nel tempo e nello spazio. La prima indicazione dell’esistenza a Roma di un’associazione di musicisti, il Collegium tibicinum romanorum, risale a Numa Pompilio. L’importanza di questa “corporazione” è evidente se si pensa che per i Romani non è possibile celebrare alcun rito senza il suono delle tibiae e che, conseguentemente, una loro assenza è in grado di paralizzare tutte le attività della città. Il nome latino tibiae è anche un possibile indizio sul materiale utilizzato originariamente, l’osso, ma è attestato anche l’uso di vari tipi di legno. Le canne, sia a profilo cilindrico che leggermente conico, hanno lunghezze che da una quindicina di centimetri possono persino arrivare a superare il metro, sono solitamente rivestite da una sottile lamina metallica e i fori sono inizialmente limitati a tre o quattro; successivamente il numero dei fori aumenta, fino a un massimo rilevato di 15, e per chiuderne alcuni vengono inseriti degli anelli rotanti con la funzione delle “chiavi” degli strumenti moderni. Le tibiae possono essere pares, ovvero con canne di uguale lunghezza, o impares, con una canna più lunga dell’altra; nel caso delle tibiae impares chiamate berecynthiae o frigie, una delle due canne termina con un padiglione di corno ricurvo. La tecnica di insufflazione è quella della cosiddetta respirazione circolare, che prevede un’inspirazione periodica dalle narici e un’espiazione costante dalla bocca, con il mantenimento di una riserva d’aria all’interno del cavo orale, provocando così un accentuato rigonfiamento delle guance e producendo il suono continuo che è caratteristico dello strumento; un sostegno a questa difficile tecnica è offerto dall’impiego di una sorta di bavaglio, il capistrum, equivalente della phorbeia greca. Per segnare il tempo e sostenere il ritmo, il suonatore di tibiae si avvale talvolta di un “sandalo sonoro”, lo scabellum, noto in Grecia come kroupezai, dotato di una doppia suola incernierata sotto il tallone.

Infine, è da segnalare un’ultima serie di “oggetti sonori” che hanno confronti iconografici con strumenti analoghi attestati in Etruria: una specie di nacchere (crotala) e i sonagli piriformi fittili e metallici (crepitacula). I crotala sono gli idiofoni a percussione reciproca più rappresentati nell’iconografia etrusca, dove appaiono sempre nelle mani delle danzatrici, e in quella romana. I crepitacula, presenti nell’area laziale già dal IX–VIII secolo a.C. e frequentemente considerati dei semplici giocattoli infantili, sono probabilmente anche significativi indicatori di funzioni in ambito rituale; sono quasi sempre associati a sepolture femminili di rango elevato e

potrebbero quindi indicare un ruolo rilevante di queste donne nelle attività di culto; si ritiene inoltre che la presenza del suono prodotto da questi sonagli sia stata essenziale per connotare l'orizzonte sonoro di determinate cerimonie.

Strumenti dalla Grecia

Tra gli strumenti conosciuti dai Romani, soltanto quelli a corde di uguale lunghezza come la lyra e la cithara sono reputati di origine greca e tenuti in debita considerazione; non mancano le testimonianze della loro presenza in varie occasioni pubbliche ma, fino all'epoca imperiale, il suono di questi strumenti ha un ruolo minore nella definizione del paesaggio sonoro romano ed è presente principalmente in privato, nelle residenze delle classi sociali più elevate.

La lyra, con la sua struttura semplice, tradizionalmente una cassa ottenuta da un carapace di tartaruga, i bracci formati da corna, con una traversa che ne collega le sommità, e un numero limitato di corde di budello o di tendine animale, è strumento diffuso, ma è la cithara di tipo ellenistico a essere più spesso utilizzata. Verosimilmente, è al maggior numero di corde, all'incremento del volume di suono e a un'accresciuta stabilità della struttura rispetto alla lyra che la cithara deve il suo ampio impiego; considerando le dimensioni e il peso di alcuni esemplari di questo strumento, costruito principalmente in legno ed esteticamente arricchito da elementi decorativi, non sorprende che nell'iconografia latina il citharoedus spesso si esibisca seduto. Le corde sono suonate con le dita e con il plettro, realizzato in osso o avorio; con questi stessi materiali possono essere prodotte anche parti specifiche della cithara come piroli, ponticelli e cordiere.

Strumenti dal Vicino Oriente

Strumenti a corde di lunghezza diversa, del tipo dell'arpa e del salterio, e a corde di uguale lunghezza, del tipo del liuto, sono molto meno rappresentati nelle immagini dell'arte romana e il loro uso è circoscritto essenzialmente ad ambiti privati ed esclusivi. La loro origine orientale è testimoniata dalle fonti e dalle numerose evidenze archeologiche del Vicino Oriente antico.

Alcune percussioni, legate ai rituali dionisiaci e soprattutto al culto di Cibele, incontrano particolare fortuna presso i Romani: i cymbala, piccoli piatti di metallo con una pronunciato incavo centrale, conosciuti anche come acitabula, e il tympanum, tamburo a cornice simile alle "tammorre" e ai tamburelli dell'Italia meridionale. Il culto della Grande Madre Cibele è accolto a Roma nel 204 a.C. quando, da Pessinunte in Frigia, viene portata la pietra nera che ne costituisce la rappresentazione aniconica; nel 191 a.C. i Romani le dedicano ufficialmente un tempio, con il relativo seguito di sacerdoti evirati e suonatrici di cymbala e tympana. Da allora le sonorità di questi strumenti contribuiscono progressivamente a movimentare ritmicamente e a colorare timbricamente la vita musicale di Roma.

Strumenti dall'Egitto

Con la diffusione del culto di Iside, a Roma si afferma l'uso di un altro idiofono metallico, il sistrum, composto da una staffa con un manico; in alcuni fori praticati sui due lati della staffa sono inserite delle sbarrette scorrevoli, ripiegate alle estremità, che producono un caratteristico suono quando l'oggetto viene scosso.

Dall'Egitto ellenizzato della seconda metà del III secolo a.C. proviene uno strumento che incontra un grande successo nel mondo romano dove, per la sua intensità sonora e per la possibilità di eseguire musiche in diverse tonalità, è utilizzato specialmente nei vasti spazi acustici dedicati ai giochi e nelle rappresentazioni teatrali: è l'organo idraulico (hydraulus), congegno meccanicamente molto complesso, pesante ed imponente, la cui invenzione è attribuita a Ctesibio, ingegnere di Alessandria. Vitruvio (Sull'architettura 10, 8, 1-6) descrive minuziosamente il sistema di pompe idrauliche che rendono possibile mantenere una pressione costante del flusso d'aria che alimenta le canne (organa) e i meccanismi che consentono ai tasti (pinnae) di aprirne e chiuderne le imboccature. Oltre alle informazioni tecniche di Vitruvio e di Erone Alessandrino (Pneumatica, 1, 42), è possibile cogliere ulteriori accenni all'impiego di questo strumento in numerosi autori latini e i dati archeologici offrono inoltre un'ampia gamma di immagini e alcuni resti materiali.

L'organo idraulico è infatti raffigurato su gemme, medaglie, monete, epigrafi, sarcofagi; nel mosaico di Zliten (Libia) l'hydraulus accompagna un combattimento di gladiatori nell'anfiteatro, insieme a due suonatori di cornu e uno di tuba; una rappresentazione analoga proviene dal mosaico di una ricca villa di età adrianea a Nening (Germania). Una lucerna in terracotta del Museo di Cartagine riproduce dettagliatamente un grande organo idraulico, con tre ordini di diciotto canne ciascuno, e conserva ancora una parte della figurina del suonatore; l'altezza reale del maestoso strumento ritratto dovrebbe raggiungere i due metri.

Nella base dell'obelisco di Teodosio a Costantinopoli appaiono invece due organi "a mantici", e dunque pneumatici; l'esistenza di questo tipo d'organo, più piccolo, leggero e trasportabile, è già segnalata nel II secolo da Polluce (Onomasticon, 4, 69-70). Lo straordinario ritrovamento, tra le rovine del Collegium Centonariorum di Aquincum (Budapest), dei resti di un piccolo organo a quattro file di canne, tredici per fila, con una placchetta bronzea che lo indica come dono di Gaio Giulio Viatorino, decurione della colonia nel 228, conferma molte delle testimonianze citate, ma non è chiaro se il sistema per la produzione del flusso d'aria costante fosse idraulico o pneumatico.

Strumenti dalle conquiste militari

Oltre a essere utilizzate per dare segnali in battaglia, incitare le truppe ed enfatizzare i trionfi militari, le trombe sono considerate anche a Roma tra le principali insegne di un esercito e la resa di un popolo può essere sintetizzata dalla perdita di questi sacri simboli. Forse è anche per non essere privati di queste insegne distintive della loro identità che i Celti rendono inutilizzabili e nascondono, sotto terra o in acqua, le loro

caratteristiche trombe di metallo (karnykes); lunghe fino a un paio di metri, sono composte da una serie di tubi in lamina di bronzo e terminano con un padiglione espanso a protome zoomorfa, di solito una testa di cinghiale.

La vittoria su di un nemico è celebrata dai Romani con monumenti o con l'emissione di specifiche monete in cui spesso appaiono questi strumenti dei vinti, segni inequivocabili della loro sconfitta; le spoglie sonore sottratte agli avversari vengono esibite, ma sono condannate al silenzio. La sottomissione degli ebrei del 70 d.C. è riassunta nei rilievi dell'Arco di Tito, dove la sottrazione delle trombe sacre dal Tempio di Gerusalemme ha un notevole risalto; è probabile, però, che i due strumenti raffigurati nei rilievi, realizzati più di dieci anni dopo gli avvenimenti illustrati, non siano le trombe d'argento descritte dai testi biblici, bensì le classiche tubae romane.

Strumenti dalla preistoria

Gli strumenti che hanno origini risalenti a epoche preistoriche, spesso costruiti in osso o con materiali vegetali di rapido deperimento, come gli idiofoni più arcaici (a percussione, a scuotimento o a raschiamento) o come molti rudimentali aerofoni (il rombo, i fischietti d'osso, i flautini ottenuti da canne o steli, la syrinx di canna o di legno ed altri ancora), sono gli oggetti sonori che contribuiscono a completare il panorama musicale dell'antica Roma.

La musica sul palcoscenico: il teatro d'età repubblicana

Negli spettacoli teatrali della Roma repubblicana la musica ha un ruolo importante, sotto forma di canti solistici, dialoghi cantati e interventi strumentali del tibicen, il suonatore di tibia (strumento a fiato a doppia ancia affine all'aulos greco), accompagnatore di tutte le parti musicate delle commedie, che costituiscono più della metà dell'intera rappresentazione.

Le origini

Il primo riferimento storico sull'attiva presenza della musica nella più antica pratica teatrale latina è fornita dallo storico Tito Livio, il quale nell'opera *Ab Urbe condita* (7, 2, 4) riferisce che nel 364 a.C., a seguito di una violenta pestilenza, furono chiamati a Roma alcuni danzatori dall'Etruria, i quali si esibirono al suono di tibiae. Nello stesso passo lo storico afferma che, partendo in origine dall'imitazione dello spettacolo etrusco, si era giunti nel tempo a recitare eterogenee rappresentazioni teatrali ricche di musica (*saturas impletis modis*), con composizioni cantate accompagnate sempre dalla tibia (*descripto iam ad tibicinem cantu*). Tale testimonianza storica attesta la presenza assidua, sin dalle origini, del tibicen, del suonatore di tibia nelle più antiche forme d'espressione teatrale latina (*saturae*), e un'arcaica predilezione per la musica, o, se non altro, per l'accompagnamento strumentale.

Nel III secolo a.C. gli eserciti romani entrano e agiscono costantemente nella Magna Grecia: dalla seconda metà del secolo, una volta completata la conquista dell'intera Italia meridionale, i Romani si avvicinano

definitivamente alle forme greche di rappresentazione teatrale, come dimostrato dall'incarico affidato al greco di Taranto Livio Andronico, condotto a Roma da Livio Salinatore, per la composizione del primo dramma in lingua latina ricavato da modelli greci (240 a.C.). A riguardo, abbiamo prove piuttosto evidenti della presenza del suonatore di tibia durante la rappresentazione del canto sulla scena, fra l'altro anche con notevole impegno fisico dell'attore esecutore, in questo caso lo stesso autore e interprete Livio Andronico, il quale aveva perso la voce proprio a causa del suo eccessivo impiego. Così infatti narra Tito Livio in *Ab Urbe condita* (7, 2, 9): "Richiamato spesso dagli applausi del pubblico a ripetere la parte, ebbe un abbassamento di voce e, chiesta venia agli spettatori, pose un sostituto a cantare davanti al tibicen e poi eseguì l'azione scenica richiesta dal monologo lirico con un mimica molto più efficace, poiché non era impacciato dal dover usare la voce".

È verosimile che anche altri artisti greci, come Andronico, attori tragici, comici e, in particolare, abili strumentisti, auleti, arpisti, citaredi, già nella seconda metà del III secolo a.C. siano giunti a Roma in seguito all'espansione politica della capitale. La presenza di corporazioni di artisti in Roma va di pari passo con la diffusione massiccia e accertata nell'Urbe degli strumenti a corda: sempre lo storico Livio (39, 6, 8) individua una data precisa per tale avvenimento, il 187 a.C., quando Gneo Manlio Vulzone invita nella capitale, in occasione del suo trionfo per la vittoria in Asia Minore sui Galati, un gruppo di suonatrici di cetra e arpiste (*psaltriaesambucistriaeque*). Negli anni seguenti solisti e strumentisti greci si esibiscono a Roma per i ludi celebrati da Marco Fulvio Nobilior e Lucio Scipione nel 186 a.C., e ancora più tardi, nel 167 a.C., per i giochi organizzati da Lucio Anicio.

La commedia repubblicana

Il successo popolare degli strumenti cordofoni, simbolo inequivocabile del "contagio" ellenico, è ampiamente documentato nella commedia repubblicana, in particolare in quella di Plauto, dove appunto sono presenti riferimenti a cortigiane suonatrici di lira (*fidicinae*), di cetra (*citharistriae*) e d'arpa orientale (*sambucistriae*). Nello *Stichus*, ad esempio, andato in scena nel 200 a.C., sono citate suonatrici d'arpa e di lira (vv. 380-381), fanciulle fra l'altro dotate di notevole bellezza; nella commedia *Epidicus* (vv. 500-501) si allude all'usanza di assoldare, da parte del vecchio Perifane, una suonatrice di lira (*fidicina*), una libera professionista ingaggiata per cantare durante un sacrificio religioso.

Verosimilmente, proprio rifacendosi anche alle esibizioni e alle virtuose interpretazioni dei professionisti del canto e degli strumenti provenienti per lo più dalla Grecia, gli autori teatrali latini possono trasformare in parti cantate o musicate, i cosiddetti cantica scritti in metri lirici, brani che negli originali greci erano destinati alla pura recitazione. I cantica, soprattutto nella forma dialogata, non sono pezzi a sé ma, diversamente dalla monodia del teatro greco classico, vengono a costituire elementi di progresso dell'azione rappresentata, quasi in una sorta di analogia con le forme del

teatro musicale moderno e in particolare con l'opera buffa, in cui appunto i duetti, i terzetti e soprattutto i portentosi finali non sospendono la vicenda, ma sono azione essi stessi.

Il solista e i suoi strumenti

Il musicista quindi, il tibicen, accompagna con la tibia i suddetti cantica durante la rappresentazione teatrale; in sostanza questo solista della commedia ha l'incarico di sostenere il canto o comunque di accompagnare musicalmente la maggior parte dei metri poetici, ed egli stesso, probabilmente anche autore delle musiche, sceglie o compone la musica in base al ritmo poetico. Le didascalie delle commedie ci forniscono solo in due casi i nomi di musicisti teatrali, un collaboratore di Plauto, un tal Marcipor, schiavo di Oppio, e un tal Flaccus, collaboratore di Terenzio e servo di Claudio, a riprova della condizione servile del musicista; entrambi sono forse esecutori di tibiae, sicuramente autori delle musiche, il primo in particolare della commedia Stichus, la cui musica è stata composta espressamente per le tibiae sarranae, strumenti di probabile origine nord-africana. Sono particolarmente interessanti a riguardo le didascalie iniziali riguardanti le commedie di Terenzio: qui si afferma che tibiae impares e dextrae, intercambiabili a seconda delle situazioni rappresentate, sono selezionate per le musiche della commedia Heautontimorumenos- impares per il Phormio, pares per l'Hecyra, pares dextrae per l'Eunuchus, pares dextrae vel sinistrae per l'Andria. Infine, per gli Adelphoe, commedia tratta dagli Adelphoi di Menandro, sono esplicitamente utilizzati strumenti fenici, appunto le tibiae sarranae.

Quali tipi di strumento si suonassero nel teatro latino è quindi a noi ampiamente noto: le tibiae pares dextrae ("uguali di destra"), verosimilmente chiamate anche tibiae lidie, dotate di un suono grave e potente e consistenti in un paio di tubi uguali, di apertura cilindrica; le tibiae pares sinistrae, costituite anch'esse da due tubi uguali ma più larghi e corti, che producono suoni evidentemente più acuti. Nella antica musica latina esistono anche le tibiae impares, strumenti composti appunto da due tubi di diversa lunghezza, le quali entrano anch'esse a far parte della prassi teatrale romana, come è appunto attestato nelle didascalie delle commedie Heautontimorumenos e Phormio.

Probabilmente il Flaccus di Terenzio sceglie i suoi strumenti in base alla tessitura meglio corrispondente al tono generale della commedia. Afferma secoli dopo a riguardo il grammatico Elio Donato (Excerpta de comoedia, 8, 11), vissuto nel IV secolo, che le tibiae di destra, gravi, erano per lo più utilizzate per le scene serie (sua gravitate seriam comoediae dictionem praenuntiabant), quelle di sinistra, più acute, per le scene comiche e movimentate (acuminis levitate iocum in comoedia ostendebat); l'unione poi delle differenti forme di tibiae era auspicabile nelle scene in cui s'incontravano caratteri e situazioni completamente opposti.

La ricchezza timbrica delle diverse tipologie strumentali sicuramente è utile nelle sequenze conclusive delle commedie, i cantica di chiusura: spesso il finale è animato da una scena di danza con la quale si celebra il termine della narrazione e a cui prendono parte il tibicen e i personaggi, ormai liberi dalla trama drammatica. Un commento sempre di Donato alla commedia *Andria* di Terenzio (*Commentum Terenti, Andr. praef., 2, 3*) sottolinea che in un determinato momento della rappresentazione la vicenda era conclusa (*ibi actum esse finitum*), per cui la danza e la musica prendevano totale possesso della scena.

Le testimonianze

Dell'importanza dell'azione strumentale della tibia in teatro si è ben accorto Cicerone (*Orator 184*), quando afferma che durante la recitazione di una monodia tratta da una tragedia di Ennio solo la musica del tibicen aveva permesso che i versi interpretati non assumessero l'aspetto di semplice prosa. Lo stesso Cicerone (*Tusculanae disputationes, 1, 44, 106*), citando alcuni ottonari giambici di un altro dramma teatrale, racconta che questi versi erano stati cantati con una melodia particolarmente toccante (*pressis et flebilibus modis*), tanto da indurre l'uditorio al pianto. Tali testimonianze confermano che sulla scena romana agiscono ottimi strumentisti, dotati di talento musicale e abili nel sottolineare le scelte ritmiche degli autori. Ancora Cicerone (*De oratore, 3, 26*) ci informa che i musicisti (*qui fecerunt modos*), meglio degli stessi attori, sono in grado di sfruttare una grande espressività dinamica e melodica; è probabile che durante l'accompagnamento della recitazione teatrale costoro dispongano già di un certo numero di frasi musicali di base e, scegliendole di volta in volta in base ai ritmi del testo, le adattino alle esigenze degli autori.

L'esecutore romano, possiamo ipotizzare, possedeva comunque un'ottima capacità mnemonica (non esistono testimonianze, letterarie o iconografiche, di spartiti sulla scena) e doveva essere ben conscio che solo un accompagnamento timbrico e musicale appropriato poteva raggiungere l'effetto di esaltare il ritmo continuo e mutevole dei versi recitati. È naturale che egli provasse con gli interpreti prima della rappresentazione, anche se quasi sicuramente ricopriva un ruolo subalterno rispetto agli attori.

La funzione del tibicen all'interno dell'azione scenica diviene nel tempo più importante e complessa, acquistando rilevanza sul palcoscenico romano. In origine lo strumentista si dispone in fondo alla scena e dietro ai protagonisti, come si evince dal già citato racconto dello storico Livio (7, 2, 9) riferito al fondatore del teatro latino, Livio Andronico: "egli pose un sostituto a cantare davanti al tibicen". Ben diverso risulta l'atteggiamento del musicista sulla scena della più tarda commedia repubblicana: "Sono morto; non ho più un filo di fiato; che pessimo zampognaro sarei stato!", recita Acanthio nel *Mercator* di Plauto (v. 125), sottolineando lo stressante movimento del solista durante la rappresentazione. Cicerone poi nell'orazione *Pro Murena* (26), collegandosi analogicamente al tribunale romano, fornisce una diversa, rapida ed efficace immagine di come le cose si svolgano sul palcoscenico

durante le rappresentazioni della sua epoca: il tibicen si sposta rapidamente da un personaggio all'altro, dando l'attacco ai singoli attori.

In conclusione, lo spazio scenico della rappresentazione latina repubblicana è concepito come uno spazio musicale in cui elemento vivacizzante è sicuramente il suonatore di tibia: egli è una pedina importante, mentre la musica incide direttamente su tutta la recitazione e su tutto ciò che avviene sulla scena.

Spettacoli ed esecutori nella Roma imperiale

Nella Roma imperiale si sviluppa una concezione spettacolare della musica, specie nelle esibizioni di virtuosi solisti, nel gusto per la mescolanza timbrica degli strumenti e nella pratica del pantomimo, una sorta di balletto in cui un unico danzatore si esibisce in tutti i ruoli, accompagnato da cori e orchestre di varia natura.

I solisti citaredi

L'epoca imperiale di Roma si caratterizza essenzialmente per una concezione spettacolare della musica, testimoniata dall'attività delle grandi orchestre, dagli imponenti cori e dalle esibizioni dei virtuosi solisti. La colorita musica popolare dell'impero, con i suoi ritmi ben scanditi dai numerosi strumenti a percussione e con la ricerca talvolta "chiassosa" della varietà timbrica, è indubbiamente un fenomeno tipicamente romano che non trova riscontri in Grecia.

In particolare, notevole successo riscontra nella società imperiale l'attività musicale della categoria dei citaredi, le cui fortune economiche testimoniano quello che è stato uno dei fenomeni musicali più rilevanti dell'intera storia culturale romana: l'affermazione di questi cantori ed esecutori di cetra, dotati di splendide voci, solisti brillanti e virtuosi, richiesti, onorati dagli stessi imperatori e non di rado remunerati con somme eccezionali.

La vita dei citaredi doveva essere molto intensa: quasi sempre d'origine orientale, questi particolari esecutori raccolgono entusiastici consensi, tanto che, a consacrazione del loro successo e soprattutto dopo le vittorie riportate nelle gare musicali, sono celebrati in trionfo e si erigono statue in loro onore. Musicisti giramondo, sempre pronti a esibirsi in qualche agone internazionale o in altre importanti occasioni, raramente si fermano in un posto a lungo; le richieste si moltiplicano, con appuntamenti stabiliti, e in ogni caso la lunga permanenza nello stesso luogo non giova alla loro popolarità. Alcuni di loro accumulano cospicue ricchezze, almeno a giudicare dagli straordinari onorari puntualmente registrati in alcune iscrizioni d'epoca imperiale. Un bravo citaredo ha comunque anche altre occasioni di guadagno non strettamente legate a importanti celebrazioni quali ludi e feste religiose: i banchetti privati, ad esempio, o le lezioni di musica riservate a influenti personaggi dell'impero.

Come in Grecia, anche a Roma la cetra è considerata uno strumento per esecutori professionisti, utilizzata essenzialmente in due forme di

specializzazione musicale: la citaristica puramente strumentale, considerata un'arte minore, poco diffusa nella cultura musicale latina rispetto alla ben più prestigiosa *ars citharoedica*, consistente quest'ultima nel canto solistico accompagnato da uno strumento a corda e ritenuta la massima espressione di tecnica musicale, superiore a tutte le altre discipline musicali.

Del resto i Romani tenevano in gran conto la capacità di suonare uno strumento a corda in combinazione con la voce: la singolarità e la difficoltà di questa disciplina si basano sulla stretta compenetrazione fra il canto e la musica realizzata da un unico solista, il *citharoedus*. Egli deve essere in grado di utilizzare al meglio sia le proprie qualità vocali, con un'ampiezza di voce individuata, almeno per un adulto, nella tessitura compresa tra il registro basso e il tenorile, sia quelle di esecutore (*artifex*) strumentale; l'esibizione, quindi, finisce necessariamente per essere valutata in base alla qualità della voce e alla bellezza della melodia.

I citaredi sono particolarmente favoriti dagli imperatori: il celebre Terpno, racconta Svetonio nell'opera *De vita duodecim Caesarum* (Nero, 20), sicuramente si faceva ben pagare gli insegnamenti impartiti a un aspirante musicista come Nerone; il suo successore, Menecrates, nominato professore di citarodia dell'imperatore, ricevette patrimoni e case degne di generali trionfatori. Sempre Svetonio (*Vespasianus*, 19) riferisce che in occasione della riapertura del Teatro Marcello l'imperatore Vespasiano, nonostante la sua proverbiale parsimonia, compensò con ben 200.000 sesterzi i citaredi greci Terpno e Diodoro.

Ugualmente importanti sono gli onori a loro riservati: come narra Cassio Dione nella *Storia romana* (63, 20, 3), Diodoro ebbe il privilegio di montare sul carro di Nerone in occasione del suo ritorno trionfale a Roma; Carino gratificava poi tutti gli artisti greci, sia attori che musicisti, ricoprendoli d'oro, d'argento e di vesti in seta.

È interessante notare che anche i soprannomi rivelano la provenienza orientale di questi solisti: si pensi a Logus, citaredo al servizio del console Lucio Volusio Saturnino riportato nel *Corpus Inscriptionum Latinarum* (VI, 7286), il quale conta nella sua numerosa famiglia una solista cantante (*cantrix*) e ben due *actores*, o il citaredo Seleucus (fine I sec.), menzionato da Giovenale nelle *Satirae* (10, 211); un nome che evoca riferimenti all'Oriente ellenistico è ancora Apollonio, vincitore dell'intero ciclo di agoni internazionali. Alcuni nomi acquistano un significato particolare connesso con l'universo mitologico: un citaredo poteva essere soprannominato Apollo o addirittura Orfeo, e uno schiavo musico, una volta liberato, poteva assumere il solenne nome di un figlio di Zeus, Anfione, ancora attestato nel *Corpus Inscriptionum Latinarum* (VI 10124b), mitico inventore dell'*ars citharoedica*.

Lo spettacolo pantomimico

Accanto al fenomeno dei solisti, in periodo imperiale, una delle principali forme di spettacolo coreografico-musicale è il pantomimo, reputato dagli

studiosi uno spettacolo tipicamente romano, sebbene di probabili origini elleniche, e definito dai greci "danza italica". Il pantomimo si diffonde nella capitale al tempo di Augusto: in definitiva si tratta di un balletto tragico o mitologico di più quadri in cui un unico esecutore si esibisce in tutti i ruoli, interpretando una sorta di danza drammatica sostenuta dalla musica. L'aspetto più interessante dello spettacolo pantomimico è che i solisti danzatori, ammirati, osannati, veri e propri factotum, sono accompagnati nelle loro esibizioni da cori e formazioni orchestrali di varia natura, sebbene il ruolo degli strumentisti e dei coristi sia indubbiamente secondario rispetto al saltator.

Il pantomimo rappresenta il più importante esempio di spettacolo romano di epoca imperiale in cui le componenti strumentali e orchestrali sono di notevole rilevanza per la riuscita finale dello stesso spettacolo: grande importanza hanno ai fini del successo popolare di questa forma di balletto la varietà strumentale (tibiae di diversa natura, strumenti a corda e percussioni), con la presenza di quella che potremmo definire "orchestra pantomimica". Tale elemento sicuramente contribuisce a rendere lo spettacolo una sorta di rivoluzionaria espressione artistica, a tal punto che gli studiosi l'hanno considerato un vero e proprio "nuovo teatro" romano: a partire dagli ultimi anni del I secolo a.C., in piena età augustea, il pantomimo acquista quella caratteristica di spettacolo altamente scenografico che lo accompagnerà per tutta l'età dell'impero romano, almeno per 500 anni, sino al sorgere dell'età bizantina.

Tutto si organizza intorno alla potenza espressiva della musica e ai gesti dell'unico attore-danzatore sul quale, nel tempo, si concentrano le attenzioni del pubblico e ricade l'intero peso dello spettacolo: i pantomimi regolano la messa in scena, dettano i versi al librettista, ispirano la musica e scelgono i soggetti in base alle loro abilità o difetti. Nello stesso tempo non esistono più sulla scena dialoghi, ma soltanto monologhi cantati da un folto coro composto, diversamente da quello tragico greco, da uomini e donne non danzanti che rimpiazzano il solista cantore dell'antica commedia. In definitiva, la musica invade tutto lo spazio scenico e la sua funzione è di mettere in risalto, come un'antica colonna sonora, i contenuti mitici e tragici raccontati dal pantomimo. Il danzatore, dopo l'annuncio dell'araldo, appare in scena indossando preziosissimi costumi di foggia orientale e una piccola maschera sul volto; gli abili gesti, le spettacolari evoluzioni e i rapidi cambiamenti di costume provocano negli spettatori entusiasmo, sorpresa e partecipazione emotiva alla trama. Il danzatore inoltre deve fare anche estrema attenzione a muoversi in sintonia con il materiale musicale sottostante, dotato probabilmente di un carattere definito al quale il pantomimo deve adeguarsi.

Così l'autore greco Luciano di Samosata, nella seconda metà del II secolo, descrive questa forma di spettacolo nella fondamentale opera *De saltatione* (63): "Gli altri spettacoli ti presentano da vedere o udire ciascuno una cosa sola, che è aulos, o cetra, o voce melodiosa[...]; ma questa del ballo te le

presenta tutte, nella sua suppellettile entra ogni sorta di roba, aulos, siringa, nacchere, strepito di kymbala [strumento simile ai moderni piatti orchestrali, costituito da due dischi di bronzo battuti ritmicamente l'uno contro l'altro], bella voce d'attore, concerto di cantanti". Il testo di Luciano conferma che lo spettacolo era quindi dotato di un'orchestra, non sappiamo quanto ampia, in cui, accanto alle tibiae, alle siringhe e al nutrito gruppo di percussioni (kymbala e sandali di ferro, gli scabella), sono presenti anche altri tipi di strumenti, comprese arpe, cetre e lire. In sostanza, l'accompagnamento musicale non è più affidato a un unico strumento (tibia), come nella antica commedia repubblicana, ma a un eterogeneo gruppo di esecutori, soprattutto strumentisti a fiato, il quale agisce in stretta sintonia con il coro.

La musica orientale

A tutto questo si accompagna presso il pubblico romano l'attrazione per la musica di carattere orientale, sostenuta dai virtuosi esecutori che continuano ad affluire in Roma dalle più disparate regioni dell'impero, convinti di trovare successo e fortune economiche in una città che indubbiamente offre interessanti opportunità. Da Alessandria proviene il celebre virtuoso d'arpa triangolare (trigonos) Alexandros, il quale tiene a Roma, nella seconda metà del II secolo, un concerto pubblico che, racconta Ateneo di Naucrati nell'opera *I Sofisti a banchetto* (4, 183°), ha un tale successo da generare una sorta di mania musicale collettiva, tanto che ancora a distanza di tempo gli abitanti di Roma ricorderanno le sue musiche.

In conclusione, il gusto sfarzoso tipico della società imperiale segna la nascita a Roma di una funzione altamente spettacolare e massificata della musica, grazie soprattutto alla creazione di formazioni fondate sulla mescolanza timbrica di strumenti aerofoni, cordofoni e percussivi. Tale gusto per l'eterogeneità strumentale (tibiae, scabella, harpae, citharae), legato anche a un interesse culturale per mode musicali provenienti dall'Oriente, è un fenomeno tipicamente romano che non trova alcuna rispondenza nelle pratiche musicali greche e probabilmente rappresenta il primo passo verso l'affermazione delle grandi orchestre imperiali, di cui riferisce la nota e vivace descrizione di Seneca nella sua *Epistula ad Lucilium* (11, 84, 109): una quantità spropositata di coreuti riempie le scalee del teatro e suonatori di trombe, tibiae e strumenti d'ogni genere occupano tutta la scena del teatro e perfino il sommo della cavea.

Le orchestre giungono nel tempo a diventare fondamentali nell'ambito della vita sociale e spettacolare romana, accompagnando costantemente gli eventi pubblici, i giochi circensi, i sanguinosi combattimenti dei gladiatori, con fragore di tibiae, citharae, organi e percussioni metalliche, in una sorta di rozza e primitiva eterofonia di suoni e timbri.

Eventi sonori e politica nella Roma imperiale

L'uso ideologico della musica da parte del potere politico nella Roma di età antica è ampiamente documentato nei testi greci e latini e nelle immagini. In particolare, le rappresentazioni degli eventi sonori descritti nei programmi

figurativi e nei testi commissionati da Augusto, o a lui dedicati, sono uno dei tasselli significativi della propaganda politica imperiale. Essa diverrà per secoli un modello più volte imitato.

I silenzi imposti da Augusto

Non è rimasto nessun documento sui suoni e le musiche dei popoli alpini sterminati da Augusto: unica traccia delle loro culture scomparse resta il lunghissimo elenco di nomi di popoli vinti (*gentes devictae*) dell'iscrizione dedicatoria dell'arco, fatto innalzare nel 6 a.C. a La Turbie. Il *Trophée des Alpes*, che domina ancora isolato il paesaggio appena alle spalle di Monaco-Montecarlo, potrebbe essere immaginato come una sorta di monumento al silenzio imposto con le armi.

Dopo il trionfo su Antonio nella battaglia di Azio, in linea con il programma educativo e moralizzatore, Augusto sceglie, come divinità ufficiale dell'impero, Apollo dio di pace, di conciliazione e di cultura, che sostituisce l'arco da guerra con lo strumento musicale a corde, la *cithara*. Protagonista del programma di rinnovamento religioso, etico e culturale, il dio diviene una presenza costante nell'immaginario augusteo figurativo e testuale: da un lato, il grande tempio sul Palatino (28 a.C.), le sculture, le statue, gli affreschi e le monete; dall'altro, le *Odi* di Orazio e le *Elegie* di Propertio (4, 6, 69–70): “ho cantato già abbastanza la guerra: Apollo vincitore chiede la *cithara*, / e si spoglia delle armi per i placidi cori” (*bella satis cecini: citharam iam poscit Apollo / uictor et ad placidos exiit arma choros*).

Un altro messaggio antibellico e del tutto anticonvenzionale è sotteso da Virgilio ad alcune descrizioni di eventi sonori dell'Eneide. Il tessuto lessicale e semantico di alcuni libri è particolarmente intriso di richiami alla sfera dell'udibile: una ventina nel primo; una quarantina nel quarto; una cinquantina nell'ultimo, il dodicesimo. Il vocabolario è composto da una sessantina di parole non tecniche, tratte dal linguaggio quotidiano. Esse descrivono le esperienze sonore che accomunano vincitori e vinti nel dolore per una morte tanto ineluttabile quanto inutile. L'Eneide si apre e si chiude con un gemito: di Enea (1, 93), durante la tempesta che lo fa riparare sulle rive dell'Africa; di Turno, che muore (12, 952): “la vita con un gemito fugge sdegnosa tra le ombre” (*vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras*).

Sono accomunate dalla medesima emissione di voce anche alcune donne: Didone, che geme per il dolore dell'abbandono (1, 409); Anna, sua sorella, che la soccorre morente e ne deterge il sangue (4, 687); Camilla, la vergine guerriera, figlia del re dei Volsci, che muore in battaglia (11, 831, identico a 12, 952). Inoltre gemono piangono e urlano le donne di Cartagine, durante la tragica ultima notte della loro regina (4, 667–668): “le case fremono di lamenti, di gemiti, di urla / femminee; il cielo risuona di un grande pianto” (*lamentis gemitu que et femineo ululatu / tecta fremunt, resonat magnis plangoribus aether*) e le donne nel palazzo di Priamo, durante un'altra notte cruciale in cui Ilio è colta di sorpresa, devastata e incendiata (2, 486–488): “L'interno del palazzo risuona di gemiti / e d'un misero tumulto; le ampie

stanze remote / ululano di pianti femminili” (At domus interior gemitu miseroque tumultu / miscetur penitusque cavae plangoribus aedes / femminei ululant).

Per le vie di Cartagine e dalle stanze delle donne di Ilio risuona anche un altro grido femminile, lanciato quando la vita della comunità muta radicalmente: l’ululatus, che esprime un presagio infausto, come all’atto del coniugium di Didone con Enea (4, 168); o una gioia, come al ritorno trionfale di Penthesilea, che comanda le Amazzoni in aiuto dei Troiani dopo la morte di Ettore (11, 662); oppure un dolore, come ai funerali di Pallante, figlio di Evandro e compagno di Enea contro Turno (11, 190). La sorella di quest’ultimo, Giuturna, è assimilata alla rondine (12, 473–477), sfortunata protagonista di racconti tradizionali, che fa risuonare il suo verso (sonat) in uno scenario desolato (12, 476 ss.) e anticipa l’arrivo di quella civetta che Giove le invia, infausto presagio alla vigilia dello scontro finale di Turno con Enea.

Un differente aspetto della propaganda augustea riguarda la progettazione di un vasto rinnovamento urbanistico che, secondo la dedica ad Augusto del trattato Sull’architettura di Vitruvio Pollione, fosse degno di essere affidato alla memoria dei posteri, in rapporto alla grandezza delle imprese imperiali (1, 1). Per realizzare opere che siano l’espressione del “buon governo in tempo di guerra e in tempo di pace” l’architetto deve conoscere numerose discipline, comprendenti, fra le altre, elementi di trattatistica musicale (musicam scierit) e saper giudicare i risultati prodotti dalle varie tecniche: pratica e teoria (ea nascitur e fabrica et ratiocinatione). In particolare, appresi i fondamenti dell’acustica applicata, l’architetto deve essere in grado di intervenire su tre ambiti (1, 1, 8). Il primo riguarda le macchine da guerra: egli deve saper regolare correttamente baliste, catapulte e scorpioni, ovvero macchine complesse che operano attraverso funi e fasci di corde, funzionanti sul modello degli strumenti musicali a corde: “questi non sono fissati e bloccati se non nel momento in cui fanno giungere alle orecchie del tecnico suoni determinati e regolari” (nisi sonitus ad artificis aures certos et aequales fecerint).

Se le funi che reggono le catapulte sono state ben calibrate, esse devono emettere, al tocco della mano, da entrambe le parti un medesimo suono (10, 12, 2: in utroque sonitus habeant responsum): pertanto solo con la verifica acustica le catapulte possono essere regolate con precisione (ad sonitum musicis auditionibus catapultae temperantur). Il secondo concerne i teatri: l’architetto deve sapere distribuire i vasi di bronzo al di sotto delle gradinate secondo distanze adeguate e proporzioni musicali, in modo che la voce dell’attore venga amplificata all’urto con i vasi e giunga alle orecchie degli spettatori più chiara e più gradevole (clarior etavior ad spectatorum pervenit aures) (5, 5). Il terzo si riferisce alle competenze utili alla costruzione degli organi idraulici (10, 8: hydraulicas quoque machinas) e di macchine ad aria: anch’esse richiedono la conoscenza teorica e pratica delle proporzioni (rationes) e degli intervalli musicali, ovvero una conoscenza

essenziale della trattatistica musicale di Aristosseno di Taranto (5, 4), il musicologo greco più famoso dell'antichità.

Eredità di un modello di propaganda culturale e politica

La promozione vitruviana del primato del princeps attraverso la tecnologia applicata alla costruzione e all'uso di macchine difensive o celebrative, catapulte o organi, e di impianti che valorizzino a pieno le possibilità degli edifici teatrali, da un lato imita l'atteggiamento dei sovrani ellenistici – si pensi al rapporto tra l'inventore delle macchine sonore idrauliche, Ctesibio, e Tolemeo II Filadelfo – dall'altro diviene, a sua volta, insieme a quello alessandrino, un modello di lunga durata. Per esempio, Nerone avrebbe posseduto un organo idraulico di "genere nuovo e mai visto prima", di cui sa illustrare le novità del funzionamento da un punto di vista teorico ai senatori, convocati nella sua residenza privata, e avrebbe aspirato a poterlo mostrare al pubblico, in teatro (Svetonio, Nerone, 40, 4). Teodorico, re degli Ostrogoti, educato alla corte bizantina di Costantinopoli, interviene a favore del patrimonio artistico e architettonico della città di Roma, per esempio facendo consolidare alcune strutture pericolanti del teatro di Pompeo, e fa della civiltas la giustificazione ideologica principale della propaganda politica del suo regno, proposto come imitatio imperii. In quanto tale, essa esprimeva una forma di superiorità, sia politica sia culturale, sugli altri regni, come quello dei Franchi. Per cercare un musicista idoneo alla richiesta del loro re, Clodoveo, che era stato colpito dalla fama del cantore e strumentista (citharoedus) presente durante i convivi della corte di Ravenna (conuiui nostri fama pellectus), Teodorico ordina a Cassiodoro di scrivere (Variae, 1, 40) a Boezio: "poiché sei noto come esperto del sapere musicale" (quod te eruditionis musicae peritum esse noueramus).

Analogamente, furono cercati per Gundobado, re dei Burgundi, due oggetti straordinari (e i tecnici per farli funzionare) descritti nelle relazioni dei legati alla corte di Ravenna: un orologio idraulico con automa sonoro d'uso quotidiano alla corte di Teodorico, ma che sarebbe risultato straordinario altrove, e uno solare. Di frequente, là dove le armi non raggiungono il risultato, sono i diversivi piacevoli a ottenerlo: Cassiodoro (Variae, 1, 45, 1-2) ricorda questa norma diplomatica valida nella Roma antica e non solo.

Un musicista greco alla corte dell'imperatore Adriano: Mesomedes di Creta

L'attività del musicista greco Mesomedes di Creta alla corte dell'imperatore Adriano è testimoniata da numerose fonti, alcune delle quali tramandano non solo i titoli o i testi dei suoi componimenti, ma anche le musiche, nello specifico due proemi e due inni religiosi. Questi componimenti di Mesomedes, pubblicati per la prima volta da Vincenzo Galilei nel 1581, sono i primi brani musicali dell'Antichità classica a essere conosciuti nel mondo moderno.

Un musicista greco alla corte dell'imperatore

La concezione imperiale e la propaganda culturale di Adriano, imperatore profondamente ellenofilo nei gusti artistici, poggia su un modello educativo

di evidente matrice greca nel cui ambito trova ampio spazio la musica, come testimoniano in proposito alcune fonti biografiche sull'imperatore che, accanto alla sua grande passione per la poesia e la letteratura, ne citano la perizia nell'arte di suonare e cantare (Vita di Adriano, 14, 8-9). Purtroppo non conosciamo né i maestri né il percorso di studi musicali seguiti da Adriano, ma sappiamo quanto egli ami circondarsi di letterati e intellettuali che contribuiscono ad alimentare il suo programma di "ellenizzazione" personale e culturale. Tra questi personaggi spicca il nome di un musicista, la cui fama è testimoniata da numerose fonti letterarie: Mesomede di Creta.

Poche sono le notizie biografiche che possediamo su di lui. La Suda (un'enciclopedia in lingua greca del X secolo che raccoglie numerose informazioni su storia e biografie antiche) dedica un lemma a "Mesomede, cretese, poeta lirico, vissuto all'epoca di Adriano, liberto dell'imperatore e sommamente a lui caro. È infatti l'autore di un encomio di Antinoo, che era il fanciullo amato da Adriano, e di vari altri componimenti. Quando Antonino, cioè Marco Aurelio Antonino, più noto con il nome di Caracalla) dopo aver ricercato la tomba di Silla la restaurò, innalzò un cenotafio anche a Mesomede, autore di composizioni citarodiche" (Suda, m 668). Mesomede è quindi di origine greca, come gran parte degli artisti di corte del mondo romano e, secondo quanto afferma la Suda, compositore di brani solistici accompagnati dallo strumento a corda tipico dei professionisti, la cetra, pur se le fonti testimoniano anche una sua produzione culturale più verosimilmente intonata da un coro. Non conosciamo la data della sua morte, ma sappiamo che sopravvive all'imperatore e la sua fama è ricordata ancora da altri autori nella tarda antichità. I componimenti superstiti di questo musicista - o, per meglio dire, a lui attribuiti dalla tradizione antica - sono in tutto 14, tramandati da fonti differenti. I più famosi sono due proemi e due inni contenuti in una serie di manoscritti databili tra XIII e XVII secolo e corredati di notazione musicale antica, vale a dire di simboli alfabetici con funzione melodica, che noi siamo oggi in grado di interpretare e trascrivere grazie ad alcuni trattati teorici della tarda antichità. Il primo editore di queste composizioni è Vincenzo Galilei, una delle figure più importanti nella vita musicale del tardo Rinascimento, che nel 1581 li stampa (senza però trascriverli) nel suo famoso Dialogo della musica antica e della moderna, comunicando di averne avuta notizia dall'umanista Girolamo Mei: "eccovi appresso quattro antiche cantilene, composte nel modo Lydio, da uno degli antichi Musici Greci; le quali furono trovate in Roma da un gentiluomo nostro Fiorentino, nella libreria del Cardinale Sant'Angiolo, in alcune certe carte che erano dopo a uno libro antichissimo in penna, della Musica d'Aristide Quintiliano e di Briennio". In realtà questi brani sono tramandati in coda a un trattato musicale attribuito a un certo Dionisio, attivo a Costantinopoli nel X secolo alla corte dell'imperatore Costantino: Dionisiou, "di Dioniso", è infatti il nome che Galilei fa precedere ai brani, intendendolo come nome dell'autore. Tali composizioni (la cui paternità è riconducibile al musicista cretese solo sulla base delle antiche citazioni dell'Inno a Nemese che si ritrovano in altre fonti) sono per noi particolarmente importanti in quanto

costituiscono i primi brani musicali dell'antichità classica a essere conosciuti nel mondo moderno.

Le musiche superstiti

L'Inno alla Musa e l'Inno a Calliope ed Apollo sono due brevissime composizioni chiaramente identificabili quali "proemi" (prooimia, alla lettera "prima della strada o del viaggio", con una chiara allusione alla metafora del canto come "via", molto comune nella tradizione antica), vale a dire quali introduzioni musicali, vocali o semplicemente strumentali, che i musicisti antichi sono soliti anteporre alle loro esecuzioni. Lo scopo di tali proemi è certamente quello di propiziarsi il favore degli dèi (è sempre presente un'invocazione a divinità protettrici della musica e della poesia) ma anche, più semplicemente, quello di fissare il ritmo e la tonalità del brano a seguire, nonché di catturare l'attenzione del pubblico (che, diversamente da quello che avviene nelle esibizioni musicali moderne, nella Roma antica non sta certo in rispettoso silenzio in attesa che il musicista inizi la sua esibizione!). Gli altri due componimenti pubblicati dal Galilei sono invece notevolmente più estesi: si tratta in entrambi i casi di inni religiosi, quindi più verosimilmente intonati da un coro.

Nei manoscritti, l'Inno al Sole si apre con sei versi, in grave ritmo spondiaco, che richiamano al silenzio tutti gli elementi prima dell'epifania di Apollo Febo (vale a dire prima del sorgere del sole, evidente cornice della celebrazione rituale), molto probabilmente declamati dal sacerdote prima che il coro intoni il canto vero e proprio: "Faccia silenzio tutto il cielo, / la terra e il mare e i venti, / tacciano correnti, valli, / echi e suoni di uccelli: / sta infatti per giungere a noi / il giovane Febo dalla bella chioma". L'altro inno tramandato sotto il nome di Mesomede è invece indirizzato a Nemese, una figura mitologica che personifica la "giustizia compensatrice", concetto che si basa sull'assunto che il mondo risponde a una sorta di armonia, per cui bene e male si compensano.

Tale brano pare essere stato particolarmente famoso nell'antichità, in quanto è citato da alcuni scrittori antichi anche molti secoli dopo la sua composizione. Entrambi i brani musicali si caratterizzano per uno stile musicale privo di modulazioni e alquanto ripetitivo, non particolarmente melodioso ma dal carattere solenne, tipico della musica cultuale, la cui funzione era essenzialmente quella di predisporre l'animo dei fedeli al rito religioso.

Altre composizioni

Altri brani di diverso carattere suggeriscono una alquanto differenziata attività poetico-musicale di Mesomede alla corte dell'imperatore. In un codice conservato presso la Biblioteca Vaticana (Ottobonianus Graecus 59, XIII-XIV sec.) si trovano altri otto componimenti preceduti dall'indicazione "privati della notazione musicale": tale nota del copista indica chiaramente che, nella fonte dell'Ottoboniano, erano originariamente presenti anche i segni relativi alla melodia, ma che il copista non li ha intenzionalmente

riportati sulla copia che stava redigendo. I temi trattati da queste composizioni sono alquanto variegati: oltre a due inni Alla Natura e A Iside, si leggono due inni Alla meridiana (Eis orologion) e All'Adriatico, l'Ekphrasis (o Descrizione) di una spugna e i brani Su un cigno e Su una mosca.

Altri due componimenti (gli unici trasmessi non in forma anonima, ma esplicitamente sotto il nome dell'autore) sono invece contenuti nella raccolta di epigrammi greci, compilata nella tarda antichità, conosciuta con il nome di Antologia Palatina: nel primo caso abbiamo un poema che descrive la fabbricazione del vetro, nel secondo uno che descrive una strana tipologia di sfinge, l'animale mitico canonicamente rappresentato con corpo di leone dotato di ali, testa di donna e coda di serpente. Il poema di Mesomedes illustra una sfinge che non sembra trovare riscontro nell'iconografia antica, e la sua stranezza è ricordata anche dalla pagina che Marguerite Yourcenar dedica all'esibizione musicale di Mesomedes nel Museo di Alessandria nel suo celebre romanzo Memorie di Adriano: "Ad Alessandria, il poeta Pancrate ci organizzò una festa al Museo [...] Mesomedes di Creta, il mio musicista prediletto, accompagnò sull'organo ad acqua il recitativo del suo poema La Sfinge, un'opera inquietante, sinuosa, sfuggente come la sabbia al vento". La critica recente (Musso, La Sfinge di Mesomedes 1988) ha identificato questo strano animale mitico in un mosaico (vedi figura) conservato in un'abbazia del X secolo a Grazzano Badoglio, nel Monferrato, posto sulla tomba di Aleramo, fondatore e benefattore dell'abbazia stessa. Nel mosaico, di evidente matrice pagana (probabilmente riutilizzato dopo la rimozione da una villa romana della zona proprio grazie al soggetto mitico) sono rappresentati due animali mostruosi posti uno di fronte all'altro: nel riquadro di destra vi è raffigurato un drago leonino, in quello di sinistra una sfinge che sembra corrispondere alla descrizione di Mesomedes - volto di donna, corpo di leone nella parte centrale, di drago nella parte posteriore, e zampe di chimera (il piede spurio citato nel componimento). In epoca imperiale la sfinge è infatti simbolo di Iside, signora di tutti gli elementi (alla quale Mesomedes dedica anche un inno, come già ricordato), e il culto di tale dea è attestato anche in zone limitrofe del Piemonte.

A questi brani poetici riconducibili alla paternità del musicista cretese si può, forse, aggiungere il testo dell'encomio che Mesomedes avrebbe composto per Antinoo, il fanciullo amato dall'imperatore, che gli studiosi hanno creduto di poter riconoscere in un'iscrizione parzialmente recuperata presso il tempio di Apollo Ilate a Kourion, nell'isola di Cipro (Kourion n. 104). In tale iscrizione il poeta si rivolge alla Musa, chiedendole di accoglierlo quale infelice messaggero della morte del fanciullo e invitandola a pregare il giovane quale novello Adone (personaggio mitico simbolo della giovanile bellezza maschile, amato da Afrodite e morto anch'egli, come Antinoo, prematuramente).

Musica e retorica tra Grecia e Roma

La comparazione tra i sistemi di comunicazione della retorica e della musica, che costituiscono una delle principali eredità del mondo antico, non va

storicamente considerata come frutto di un pensiero unitario, in quanto si configura in modo differente a seconda del periodo storico. Lo documentano brani tratti dalle più rappresentative opere retoriche greche e latine prodotte nei secoli compresi tra il IV a.C. e il I d.C., come la Retorica di Aristotele, gli anonimi Sullo stile e Sul Sublime, i trattati di Dionigi di Alicarnasso e Quintiliano.

Grammatica e musica

A partire dal VI secolo a.C., e ancora per tutto il IV, gli insegnamenti della grammatica e della musica costituiscono la base comune per l'apprendimento di tutti gli altri saperi: vi sono istruiti letterati, filosofi e sofisti come Laso di Ermione, Democrito, Ippia e Eraclide Pontico. Ancora a distanza di molti secoli Filodemo considera la grammatica e la musica discipline analoghe e Plutarco ritiene che abbiano in comune l'oggetto di studio: la voce umana.

L'esistenza di uno stretto rapporto tra grammatica e musica ha una probabile origine di matrice pitagorica; sostenuta in alcuni dialoghi di Platone, è poi ribadita nei trattati musicali di due continuatori di Aristotele: uno diretto, Aristosseno, e uno molto più tardo, Adrasto di Afrodizia. Tale idea è poi diffusa nel mondo latino attraverso la traduzione latina e il commento del Timeo platonico a opera di Calcidio.

Insegnamento orale e scritto

Cantori e rapsodi, ma anche attori e oratori, in quanto "tecnici della voce" apprendono in maniera analoga le pratiche per intonare la voce o recitare. Il volume, l'altezza, le inflessioni del tono, il ritmo sono tutti elementi indispensabili per una comunicazione efficace, capace di raggiungere l'animo degli ascoltatori (ancor prima della mente) suscitando una vasta gamma di emozioni e di reazioni.

Non è infatti raro che i retori, professionisti della comunicazione dell'antichità, abbiano conoscenze musicali approfondite, spesso frutto di una tradizione culturale diffusa nella famiglia di origine più o meno allargata. È lo stesso Aristotele che nella Retorica (3, 1403b) attesta l'esigenza di trasferire nella trattatistica dedicata all'oratoria le linee portanti e i precetti della pratica musicale: nel momento in cui gli attori iniziano a godere di maggiore considerazione sociale rispetto agli stessi poeti, ci si accorge che lo studio della recitazione può travalicare i confini dei suoi ambiti tradizionali, come il teatro e la poesia, per diventare un fattore vincente anche nei dibattiti politici. Aristotele sottolinea che, proprio a causa di questo stato di cose, la recitazione possiede di fatto un'efficacia straordinaria sull'uditorio (pros ten akroaten) ormai abituato a subire il fascino della voce più che a seguire il ragionamento, e che per tali ragioni i meccanismi della recitazione, comprese le reazioni emotive del pubblico, sono divenute – come la poetica – oggetto di riflessione nella trattatistica. Nella Retorica (3, 1, 1403b) Aristotele definisce il fenomeno stesso della recitazione (ta peri ten hypokrisin): essa riguarda "la voce e il modo in cui essa deve essere usata

per esprimere ciascuna emozione (pathos) – quando, ad esempio, deve essere forte, quando debole, quando media – e il modo in cui ci si deve servire dei toni (tonois) – acuto, grave e medio – e quali ritmi devono essere seguiti in ogni caso. Tre sono gli elementi che si devono considerare: essi sono il volume, l’armonia e il ritmo (megethos, harmonia, rhythmos)”.

Aristotele dunque prosegue con la trattazione sistematica delle relazioni esistenti tra la disposizione delle parti del discorso e la loro esecuzione, nella quale le dinamiche dello stile sono spesso comparate alle dinamiche della musica che l’oratore conosce bene e che sono del tutto comprensibili anche al vasto pubblico. Il confronto più noto (Retorica 3, 14, 1414b) concerne l’esordio dell’orazione, il prologo di una lirica e il preludio di una composizione strumentale per aulos, il principale strumento a fiato nel mondo greco: “Il preludio è simile all’esordio dei discorsi epidittici, poiché i suonatori di aulos eseguono per prima cosa un pezzo che sanno eseguire abilmente e lo collegano alla nota iniziale del motivo, e anche nei discorsi epidittici si deve scrivere in questo modo: dopo aver detto quel che si vuole, introdurre il motivo e collegarlo, come tutti fanno”.

Il paragone sarà ripreso, intorno al 55 a.C., da Cicerone nel De oratore (2, 80, 325): “L’esordio poi dovrà essere strettamente legato al resto del discorso, in modo da apparire un membro del corpo ad esso intimamente connesso, e non qualcosa di appiccicato come il preludio di un citaredo”.

Sviluppi della trattatistica nel mondo romano

Non sappiamo se veramente Cicerone sia stato allievo di Demetrio di Siria, a Roma nell’80 a.C., quando si trasmette il trattato Sullo stile (Peri hermeneias), la cui paternità è poi attribuita al più celebre Demetrio Falereo. Tuttavia sembra ricercata in esso una coerenza tra i vari livelli di articolazione del testo: suono, lessico, sintassi e significato. Il retore cita (Sullo stile, 185) come esempio di frase dal ritmo “allungato” il testo di Platone (Repubblica 3, 399d) “Mentre nelle zone di campagna per i pastori ci sarebbe una siringa” (kai au kat’agrouis tois poimesin syrx an tis eie), che riproduce nella scelta e nell’ordine delle parole una sorta di imitazione del suono dello strumento.

Circa cinquant’anni dopo la diffusione del trattato Sullo stile e una ventina dopo gli scritti retorici ciceroniani, quando la propaganda politica dell’età augustea diffonde l’immagine di Roma come città “greca” che aveva appreso la paideia greca e risultava pertanto giustificata nel suo ruolo di dominatrice del mondo “greco”, le élite greche a Roma conquistano ruolo e prestigio non solo culturale ma anche politico. Immigrati colti e provenienti da famiglie di rango nobile dell’Asia Minore si legano a influenti famiglie romane. Ne è un esempio Dionigi di Alicarnasso, maestro di retorica a Roma tra il 30 e il 21 a.C.

Dionigi ha tra i suoi allievi uno dei giovani rampolli della potente gens Metilia, Rufo, il futuro proconsole d’Asia, al quale dedica per il compimento della maggiore età il Peri syntheseos onomaton (Sulla composizione delle parole). Dionigi conosce e utilizza il lessico tecnico musicale, ha letto Aristosseno e

sa indirizzare l'allievo verso l'ascolto di un oratore con intensa partecipazione affettiva ed emotiva, che compara con l'esperienza dell'ascolto di un'esecuzione musicale (11, 8-9 e 13). La reazione indignata dell'ascoltatore attento e non musicista di professione di fronte alla nota falsa di una famosa citarista o all'intonazione imprecisa di un celebre auleta, o all'andar fuori tempo, si basa sulla capacità di provare sentimenti e di condividere quel modo di sentire (*pathos*) che, per natura, accomuna gli uomini; ma egli stesso non è altrettanto capace di riprodurre anche soltanto uno di quei suoni che gli strumentisti hanno imparato attraverso un lungo apprendistato tecnico, né di esprimere un giudizio sull'ascolto di un'esecuzione concertistica secondo le categorie degli esperti (*technitai*) nella scienza della musica. La conclusione cui si giunge è di sapore aristotelico: "anche la scienza (*episteme*) dei discorsi politici è una sorta di musica (*mousike*), che differisce da quella canora e strumentale (*tes en ode kai organois*) nella quantità (*to poso*), ma non nella qualità (*to poio*)".

Quanto alle proprie emozioni come ascoltatore, Dionigi (Demostene, 22, 1, 1) è persino più esplicito e paragona l'ascolto di Isocrate a melodie strumentali o vocali che influenzavano il suo stato d'animo: "Quando leggo un qualsiasi discorso di Isocrate, o di quelli composti per i tribunali o per le assemblee, [...], io divento ponderato nel mio modo di sentire e di comportarmi, e sento una profonda tranquillità dentro di me, come gli ascoltatori o delle composizioni (*spondeia*) per aulo, o dei canti in dorico o in enarmonico".

A distanza di un paio di generazioni, l'autore del *Sublime* (40 ca.) specifica i dettagli dei procedimenti verbali che provocano nell'ascoltatore i medesimi effetti della musica, ricorrendo di nuovo a un confronto.

In un caso la figura retorica della perifrasi è confrontata con la parafrasi (28, 1): "Come infatti nella musica, per mezzo dei cosiddetti suoni di accompagnamento (*dia ton paraphonon kaloumenon*) il suono principale risulta più dolce, così la perifrasi spesso consuona con il tema principale". In un altro caso la retorica è addirittura la quinta fonte del sublime, dall'anonimo trattatista identificata con la *synthesis onomaton*, la *compositio verborum* (39, 3): "la composizione" – spiega – "è come l'innata armonia verbale dell'uomo (*harmonian tina ousan logon anthropois emphyton*), che cattura con l'orecchio anche l'anima, che mobilita gli aspetti più vari dei nomi, dei pensieri, dei fatti, della bellezza, della melodia [...], che immette il *pathos* incalzante di chi sta parlando nell'anima di quanti, standogli vicini, lo ascoltano con sempre crescente partecipazione".

Questa *compositio verborum* nell'*Institutio oratoria* (1, 10, 23) viene definita da Quintiliano "una composizione e suoni variabili secondo il tenore degli argomenti, nel discorso come nella musica" (*compositio et sonus in oratione quoque varie pro rerum modo adhibetur sicut in musica*).

La retorica spiegata attraverso la musica

Tra il sistema di comunicazione dell'oratoria e quello della musica sono dunque rilevabili soprattutto quattro punti di contatto: l'articolazione in "parti" del discorso e del componimento musicale (Aristotele); gli effetti della scelta, dell'ordine e della connessione di alcune unità (Sullo stile); i modi e gli effetti dell'esperienza comunicativa sugli ascoltatori (Dionigi) e infine il livello, ancora più tecnico, che concerne l'analogia tra il funzionamento delle figure retoriche nell'oratoria e i meccanismi della musica (Sul Sublime e Quintiliano).

Alla luce del percorso che ha fatto emergere tali confronti, vale la pena concludere con la seguente riflessione: se, come ha insegnato Warren Kirkendale, il rapporto comparativo tra la musica e la retorica costituisce una delle principali eredità del mondo antico, i due sistemi di comunicazione vanno però considerati (seguendo i suggerimenti di Alberto Gallo e di altri autorevoli studiosi) non come un insieme unitario, ma come due sistemi che si rapportano tra loro in modo alquanto differente a seconda dei diversi periodi storici. Se in epoche più recenti, infatti, la retorica è stata utilizzata per spiegare le articolazioni compositive di un determinato brano musicale, per l'antichità è stata soprattutto la retorica a spiegare i propri procedimenti attraverso quelli della musica, e non viceversa.

Musica dell'Alto Medioevo

Introduzione alla musica

La concezione della musica nel Medioevo è alquanto diversa da quella moderna. La musica è considerata oggi, in Occidente, un'arte (l'arte dei suoni) e/o una pratica espressiva "che ha direttamente nel sentimento il punto di partenza e quello di arrivo" – come afferma Hans Heinrich Eggebrecht nel celeberrimo *Che cos'è la musica?* – mentre nelle teorie medievali è anzitutto una scienza, la "scientia de numero relato ad aliud", cioè la disciplina matematica che si occupa del numero in relazione "ad altro", ove l'"altro" è tanto il suono materiale quanto ogni altra realtà terrena e celeste nella quale è possibile rintracciare ordine, proporzione e armonia. Eredi della concezione antica, i medievali inquadrano i saperi musicali nell'ambito della mathesis, cioè, come ribadisce ancora Eggebrecht, "sul concetto dell'ars musica come componente del quadrivio delle arti matematiche". In effetti, è proprio nel corso del Medioevo che ha inizio la parabola di trasformazione della musica da scienza ad arte, intesa in senso moderno. Tale evoluzione è resa possibile da molti fattori, ma uno risulta alquanto determinante per innescare questo processo: l'oggettiva necessità di adattare i contenuti essenziali della matematica musicale antica a uno specifico repertorio di canti, il canto gregoriano, nato in età carolingia quale linguaggio musicale ufficiale della Chiesa cattolica. L'ars cantus, l'arte del canto, è la dimensione teorica di una musica concreta, ispirata dal culto coevo.

Seguendo questa linea di demarcazione fra pensiero speculativo sulla musica e prassi musicale, il nostro percorso nella storia della musica medievale parte proprio dalla concezione del canto negli scritti dei Padri della Chiesa, che fungono da ponte fra tarda antichità e Medioevo. I Padri, infatti, provano un interesse particolare per la musica, intesa appunto quale scienza matematica, secondo la tradizione filosofica platonico-pitagorica, ma non mancano di fare riferimenti puntuali al canto nelle funzioni religiose, cercando in vari modi di collegare la prassi virtuosa della lode canora a Dio con la "musica" che il mondo intero intona al Creatore. Il tema antico dell'armonia prodotta dalle sfere celesti, derivata dal pensiero dei grandi filosofi e scrittori del passato, Platone anzitutto, è quindi aggiornato alla luce della Bibbia e adattato alla nuova sensibilità religiosa. Agostino di Ippona si colloca su questa stessa linea interpretativa, anche se il suo giudizio sulla pratica del canto a fini liturgici resta un punto controverso del suo complesso pensiero estetico, come evidenziano le trattazioni dedicate ai due maggiori teorici della musica fra tarda antichità e Medioevo: Agostino e Boezio.

Se il dialogo *De musica* di Agostino offre i principi cardine dell'estetica musicale medievale, il trattato *De institutione musica*, scritto dal filosofo romano Severino Boezio è invece l'opera principale dalla quale i medievali, a partire dall'età carolingia, traggono i fondamenti della teoria musicale. Boezio infatti adatta il sistema greco di organizzazione dei suoni a una scala musicale definita da rapporti matematici, che i medievali a loro volta riadatteranno alle esigenze del canto e alla classificazione delle melodie gregoriane in gruppi modali. Ma il trattato di Boezio è parimenti noto anche

per il tema platonico dell'armonia cosmica, che il filosofo romano vede realizzata nell'inudibile musica delle sfere.

Proseguendo nel nostro percorso relativo al pensiero musicale alle soglie del Medioevo, ci rendiamo conto che l'interesse verso la musica non è stato appannaggio dei soli autori cristiani (non sarà inutile sottolineare che il trattato musicale di Boezio non si occupa affatto di canto liturgico), ma anche degli ultimi maggiori autori pagani. Nelle opere filosofiche enciclopediche che si collocano fra tarda antichità e Medioevo scritte da quegli intellettuali formati nella cultura della tarda classicità imperiale – in particolare Marziano Capella e Macrobio – la riflessione sulla musica continua nel solco della concezione antica di scienza matematica e teoria dell'armonia cosmica. Nessun trattato di musica viene scritto nel periodo che intercorre fra Boezio e l'età carolingia (IX sec.), ma nelle opere enciclopediche redatte da monaci e vescovi, soprattutto quelle di Cassiodoro, contemporaneo di Boezio, e di Isidoro di Siviglia, la musica viene presentata rileggendo anche i testi pagani sull'armonia cosmica attraverso il linguaggio simbolico della Bibbia.

Solo dietro l'impulso della riforma promossa da Carlo Magno nel IX secolo si registra una crescita dei trattati di teoria musicale dopo una fase di lungo silenzio seguita alla grande fioritura della trattatistica musicale di età patristica ed enciclopedistica (IV–VII sec.). Mentre in quel caso erano stati consegnati al Medioevo i fondamenti della riflessione musicale antica e tardoantica greco-romana, con un'impostazione essenzialmente matematico-filosofica, la trattatistica carolingia, dovendo fornire un inquadramento teorico al nuovo repertorio gregoriano, è più attenta alla prassi.

Ma l'interesse dei medievali per la musica va ben oltre le esigenze di codifica e trasmissione dei canti. Nelle Sacre Scritture, infatti, il cristiano trova innumerevoli riferimenti al canto e agli strumenti musicali, e la ricchezza di citazioni, oltreché l'incitazione alla lode divina con canti, inni, cetre, salteri, cembali e tube, è indubbiamente uno stimolo irresistibile per gettare dei ponti fra terra e cielo. L'immaginario musicale, che dalla Bibbia passa all'iconografia sacra, ha la funzione di toccare l'animo del fedele nel cammino di luce e di grazia. La forza dell'ispirazione dell'artista medievale ricolma i cieli di una vera e propria "orchestra angelica", a sottolineare come l'antica musica degli astri sia ora soprattutto un canto dei beati. Avvicinarsi a queste rappresentazioni non può che farci riflettere sulla stratificazione dei loro rimandi storici, religiosi e culturali.

Un percorso assai più tortuoso e oscuro segna l'evoluzione della musica profana. Assolutamente priva di notazione, essa resta ai margini degli interessi dell'intellettuale medievale, che vi si riferisce, da uomo di chiesa, solo per ribadirne l'inappellabile condanna. Legata alla stessa sorte è anche la danza, che compare nelle fonti documentarie in forme non immediatamente storicizzabili, ma comunque connesse al non meno oscuro sviluppo del teatro medievale, religioso ma anche profano: praticata nelle

piazze o nelle chiese, nelle aie di campagna o nel chiuso delle abitazioni dei potenti, la danza risulta una delle manifestazioni più evidenti dell'ambivalenza del corpo nel Medioevo, mezzo di esibizione di sé, ma anche fonte di esperienza dei propri moti interiori, sede del peccato, ma anche strumento di redenzione e di salvezza.

Il pensiero teorico musicale

La musica nella cultura cristiana

I Padri della Chiesa e gli scrittori ecclesiastici della tarda antichità provano un interesse particolare per la musica, intesa nella doppia veste di scienza matematica, secondo la tradizione filosofica platonico-pitagorica, e di arte del canto, che fin dai più antichi rituali adorna la liturgia. Sant'Agostino si colloca su questa stessa linea interpretativa. Egli è autore dell'unico manuale scritto da un cristiano sulla scienza della musica fino all'età medievale, ma il suo giudizio sulla pratica del canto a fini liturgici resta un punto controverso del suo complesso pensiero estetico.

I Padri della Chiesa e la musica

Benedite il nome del Signore
Salmo 96

Cantate al Signore un canto nuovo

cantate a lui da tutta la terra

Cantate a lui, benedite il suo nome.

Fin dai primi secoli dell'era cristiana la riflessione sulla musica da parte degli scrittori ecclesiastici e dei Padri della Chiesa si articola in due diversi contesti: i riferimenti alla musica come disciplina matematica e quelli relativi alla pratica del canto, specialmente di quello religioso. Gli scrittori cristiani della tarda antichità si erano formati secondo il sistema dell'erudizione greca, in genere abbracciando la fede in età matura. La filosofia, per loro, è quindi il complesso pagano dei saperi, che questi autori si sforzano di ricondurre all'interno dell'opera divina, come momenti che introducono alla sapienza, somma scienza rivelata nelle Sacre Scritture. Nel sistema enciclopedico delle conoscenze delineato in età imperiale, i saperi sono organizzati in sette diverse discipline, le cosiddette "arti liberali", suddivise in "trivio", cioè le arti del linguaggio (grammatica, retorica, dialettica), e "quadrivio", le discipline matematiche, cioè aritmetica, musica, geometria e astronomia. Le arti del trivio sono alla base dell'organizzazione del discorso e dell'espressione della verità, mentre le scienze matematiche sono quelle che introducono alla comprensione razionale del mondo fisico. Molti autori cristiani propongono il parallelismo fra le sette arti e le bibliche sette colonne che reggono il tempio di Salomone, i sette pilastri della sapienza, dalle quali l'uomo trae i fondamenti di ogni conoscenza. In questo contesto la musica è concepita secondo la tradizione pitagorico-platonica, come scienza matematica che

apre alla comprensione dell'armonia dell'universo. Nel Timeo di Platone, infatti, l'anima del mondo è strutturata secondo parametri matematico-musicali, che ogni realtà terrena riflette in modo più o meno adeguato.

Sofronio Eusebio Girolamo (san Girolamo)

Armonia nella musica e nel mondo

Commento all'Epistola agli Efesini, III, V

La musica è fatta di numeri, e quindi di armonia, tanto che si può cantare anche dentro di sé, senza emettere suono, dal momento che si canta a Dio, e Dio ascolta i nostri cuori. Chi analizza l'armonia del mondo e l'ordine e la concordia di tutte le creature innalza un canto sacro.

San Girolamo, Commento all'Epistola agli Efesini

L'idea della musica come scienza del numero e dell'armonia non era collegata in modo specifico al canto liturgico, strutturato secondo modalità melodico-ritmiche oggi purtroppo ignote – trattandosi di tradizione esclusivamente orale –, ma che senz'altro non si basavano sulle scale matematico-musicali elaborate dagli antichi musicografi, concepite per scopi teorici. L'antica scienza musicale (scienza armonica) concerneva l'indagine matematica degli intervalli, che non sembrava rivestire particolare interesse per i Padri. Diversa, invece, è la questione del canto, che nell'ambito del suo uso liturgico assume una duplice funzione: annunciare ai fedeli la Parola divina e lodare Dio. In conseguenza di ciò, i problemi della corretta modalità del suo uso divengono materia di discussione e confronto per gli scrittori ecclesiastici. I Padri condannano il canto profano, così come la musica strumentale e la danza, in quanto fonti di deviazione dell'anima, ma accolgono con favore il canto religioso, in particolare quello dei salmi e degli inni, che viene giustificato dal punto di vista teologico facendo ricorso ai tanti passaggi biblici sul canto di lode a Dio, e dal punto di vista filosofico riutilizzando, come già sottolineato, il tema neoplatonico dell'armonia cosmica. Uno dei documenti più significativi in proposito è la lettera del vescovo Atanasio di Alessandria a Marcellino, probabilmente un monaco, nella quale si afferma che nel canto dei salmi le sante parole bibliche e un'opportuna modulazione della voce, simboli dell'armonia dell'anima e del corpo, placano la mente, aprendola alla pace meditativa. Oltre al canto dei salmi, anche l'innodia gode in genere di grande favore presso i Padri, tanto che alcuni, come Ilario di Poitiers e Ambrogio, sono addirittura autori di inni, dei quali riconoscono la grande efficacia per i fedeli, anche ai fini della difesa dell'ortodossia. Giocando sul significato di *carmen*, cioè "canto" ma anche "incantesimo", il vescovo di Milano ribadisce che è giusto professare le verità di fede anche sfruttando il potere ammaliatore della musica.

Ambrogio

Potere del canto

Discorso contro Assenzio

Alcuni ritengono che abbia affascinato la gente con il canto dei miei inni. Non lo nego affatto! Grande è il canto [carmen] del quale nulla è più potente, e cos'è più potente che professare la Trinità che ogni giorno celebriamo con la parola davanti a tutti?

Allargando lo sguardo sulla giustificazione teorica dell'impiego della musica nel contesto del culto cristiano, possiamo dire che il canto è percepito dagli scrittori ecclesiastici come specchio dell'eterna lode a Dio dei cori angelici e del creato. Questa concezione collega l'antica tradizione pitagorico-platonica della musica delle sfere con l'idea che il cielo risuoni dei canti dei beati, e che tutto l'universo proclami un canto di lode al creatore.

Giovanni Crisostomo

Natura del canto

Commento al Salmo 7

Il nostro canto non è che un'eco, un'imitazione di quello degli angeli. La musica è stata inventata in cielo, attorno e sopra di noi cantano gli angeli. Se l'uomo è un musicista, lo è per rivelazione dello Spirito Santo.

G. Crisostomo, Commenti ai Salmi

Questo tema della musica cristiana come specchio del canto di lode dei cieli e della terra a Dio si sviluppa in modo più circostanziato a partire dal VI secolo, quando il cristianesimo, ormai affermato anche nei nuovi regni barbarici, comincia a porsi problemi più complessi riferiti alla musica, in particolare quello della teoria su cui fondare la prassi. Comincia, infatti, a manifestarsi la necessità di consolidare e trasmettere il repertorio dei canti, ancora assai diversi nelle varie regioni dell'ex impero romano. Il problema della fondazione di una teoria della musica capace di rispondere ai problemi pratici del canto diviene significativo solo nell'età carolingia (IX secolo), quando, con l'avvio della riforma liturgica voluta da Carlo Magno, si frena il pluralismo dei riti locali, "inventando" il linguaggio musicale della Chiesa, cioè il canto gregoriano.

È proprio questo repertorio – delle diverse tradizioni liturgiche prima, gregoriano poi – a essere concepito come accesso all'armonia cosmica, e dunque a Dio: la cultura cristiana, nel linguaggio universale della sua musica, può così dare una risposta coerente alla diffidenza di alcuni Padri, in particolare di Agostino (354–430), verso il piacere sensuale della melodia. L'origine divina delle formule melodiche del canto gregoriano – che secondo la tradizione carolingia fu intonato da papa Gregorio Magno per ispirazione dello Spirito Santo – ha un significato teologico di grande rilievo, perché coniuga il motivo discendente del canto che rivela la parola di Dio a quello ascendente del canto come voce dell'uomo che sale a Dio, e che Dio gradisce in quanto è da lui che proviene. Inoltre la formalizzazione del repertorio gregoriano, proprio per la necessità di istituire un sistema coerente e unico di scrittura della musica, comporta la rinascita della riflessione teorico-

musicale, assai coltivata nell'Antichità greca e romana, ma praticamente assente in età patristica.

Il De musica di Agostino: la musica ritmica e metrica, l'estetica musicale

Agostino d'Ippona

Cambiare Idea

Ritrattazioni

Nel periodo in cui mi stavo preparando a ricevere il battesimo, cominciai a scrivere alcuni libri sulle discipline liberali. In tal modo mi ripromettevo, seguendo un percorso articolato e graduale, di giungere alla conoscenza delle realtà incorporee conducendovi anche gli altri, ma passando prima dalla conoscenza delle realtà corporee.

Agostino d'Ippona, Ritrattazioni

Fino al secolo IX nessuno scrittore ecclesiastico sente la necessità di scrivere un trattato di musica. L'unica eccezione è sant'Agostino, che decide di redigere alcuni manuali sulle arti liberali proprio nel momento della conversione al cattolicesimo. Anche nell'età di Agostino, con l'approssimarsi della caduta dell'impero d'Occidente, le arti liberali restano i veicoli privilegiati attraverso i quali l'intellettuale coglie in modo razionale l'ordine che Dio ha imposto alla creazione. Proprio per questo Agostino può affermare che tali arti conducono la mente umana dall'ammirazione della perfetta armonia della natura alla contemplazione delle realtà incorporee, cioè a Dio. La progressiva astrazione dalla sensibilità perseguita da Agostino si attua proprio partendo dalla musica. È quindi a questa disciplina scientifica che egli dedica il primo manuale sulle arti liberali (di fatto l'unico effettivamente scritto): il dialogo De musica.

Quest'opera, però, non parla, come ci si potrebbe aspettare, del canto della Chiesa, anche se nel sesto e ultimo libro si riferisce costantemente all'inno di sant'Ambrogio Deus creator omnium, ma tratta della musica come scienza della misura che si organizza nella struttura della ritmica e della metrica classica romana. Il De musica propone infatti una discussione fra il maestro e l'allievo finalizzata a condurre l'allievo alla conoscenza delle leggi numeriche insite nella parola e nel modo di pronunciarla. Nell'intenzione di Agostino, a questa trattazione avrebbe dovuto seguirne una sulla scienza armonica, che non è stata realizzata. Il De musica si apre con una discussione su cosa sia "muovere la voce secondo la misura", cioè scandire la parola in base a una successione numerico-ritmica. La musica insegna a fare proprio questo, afferma Agostino, e quindi: musica est scientia bene modulandi (1, 2, 2), cioè la musica è una scienza che insegna a modulare la voce in modo appropriato, seguendo ritmo e metro.

La distinzione teorica fra ritmica e metrica risale ai musicografi dell'antichità, in particolare ad Aristosseno, in relazione ai due metodi diversi di analisi nella poesia quantitativa: la ritmica indaga il rapporto numerico fra i piedi (dattilo, spondeo, trocheo ecc.) in base alle durate delle sillabe in lunghe e

brevi e alla loro alternanza; la metrica, invece, investiga la misura dei piedi sulla base di una successione stabilita di ritmi, cioè il verso. Ma il De musica non tratta di ritmi e metri per il valore che hanno nella poesia classica, da cui pure Agostino riprende molti esempi, bensì per il valore razionale che hanno in sé. Agostino ha lasciato nel suo trattato testimonianze preziose, che saranno assai utili ai teorici medievali della musica, al di là del fatto che la poesia sta ormai passando dalla metrica quantitativa classica a quella basata sull'accento intensivo e sul numero fisso di sillabe nel verso.

A completamento di tale ricerca di razionalità, perseguita nel corso dei primi cinque libri del De musica, Agostino introduce una complessa dottrina della sensazione, sviluppata nel sesto libro, composto più tardi degli altri, e basata sul principio unificante del numero ritmico. Il ritmo sensibile è conoscibile dall'anima, perché anch'essa è ritmica, cioè numericamente strutturata nella sua immateriale essenza. L'anima opera attraverso numeri, "scansioni ritmiche", simili a quelle recepite dal corpo e conservate nella memoria. Ciò fa sì che ogni verso ascoltato sia piacevole se rispetta il "numero" correlato nell'anima, o sgradevole se non lo fa. I numeri del giudizio intellettuale sono i "comandanti" di tutti gli altri numeri, cioè quelli presenti nella memoria e nel senso: sono essi che, oltretutto, ci frenano dal fare movimenti disarmonici anche nelle operazioni istintive, come il grattarsi. La bellezza consiste nel riconoscere che ogni rapporto numerico ha il suo fondamento nel rapporto più perfetto, cioè quello di uguaglianza (1:1). Questo è il modello eterno che Dio ha posto nell'anima e al quale ha conformato ogni proporzione nel creato. Quindi, il rispetto implicito del ritmo e dell'armonia che regge il mondo e l'uomo, e sul quale si fonda il concetto di bellezza, suggerisce che vi sia un unico artefice alla base di tale legge universale. Perciò è evidente, conclude Agostino, "che Dio è creatore di ogni essere vivente, e che lo si deve credere con certezza autore di ogni convenienza e concordia" (De musica VI, 8, 20). Con queste parole, Agostino rende familiare alla cultura cristiana un'idea essenziale del pensiero platonico, cioè che il numero e l'armonia sono sentieri che conducono alla verità, ovvero, per un cristiano, a Dio.

Agostino, il canto dei salmi e il giubilo

Agostino d'Ippona

Il canto in chiesa

Confessioni, Libro X, cap. XXXIII

Allora rimuoverei dalle mie orecchie e da quelle della stessa Chiesa ogni melodia delle soavi cantilene con cui si accompagnano abitualmente i salmi davidici; e in quei momenti mi sembra più sicuro il sistema che ricordo di aver udito spesso attribuire al vescovo alessandrino Atanasio: questi faceva recitare al lettore i salmi con una flessione della voce così lieve da sembrare più vicina a una declamazione che a un canto. Quando però mi tornano alla mente le lacrime che versai udendo i canti della chiesa ai primordi nella mia fede riconquistata, e la commozione che ancor oggi suscita in me non il

canto, ma le parole cantate, se cantate con voce limpida e la modulazione più conveniente, riconosco di nuovo la grande utilità di questa pratica. Così oscillo fra il pericolo del piacere e la constatazione dei suoi effetti salutari, e sono piuttosto incline, pur non emettendo una sentenza irrevocabile, ad approvare l'uso del canto in Chiesa, così che lo spirito troppo debole assurga al sentimento della devozione attraverso il piacere dell'ascolto. Tuttavia, quando mi capita di sentirmi mosso più dal canto che dalle parole cantate, ammetto che sto commettendo un peccato da espiare, e allora preferirei non sentir cantare. Ecco il mio stato!

Agostino d'Ippona, Confessioni

Il problema principale che Agostino delinea nel suo problematico giudizio sull'opportunità del canto dei salmi e degli inni, manifestato nelle Confessioni, è quello della liceità nel godimento della bellezza fisica del suono. Come si è detto, la riflessione patristica sul canto salmodico è ampia fra IV e V secolo, segno del consolidarsi di una prassi musicale diffusa, anche se difficile da ricostruire nella sua effettiva modalità esecutiva. Agostino si confronta apertamente con questa tipologia di canto sacro, per la quale manifesta un'inclinazione controversa: egli infatti prende le distanze dal piacere della melodia, ma non può negarne il fascino, oscillando fra lo stimolo positivo dell'emozione indotta dal canto e la netta condanna. Come si spiegano queste esitazioni? Per Agostino lo stato di commozione al quale è indotto l'animo nell'ascolto del canto sacro deriva dalla flessione melodico-ritmica dei suoni, ma i suoni comprendono anche le parole, quelle della Bibbia. Purtroppo, quando i suoni sono troppo "affascinanti", invece di veicolare il testo, inducono a distrarsi. Il canto degli inni composti da Ambrogio, che Agostino neoconvertito ascolta a Milano, è un'esperienza in sé positiva, ma la forza ammaliatrice del suono musicale – così difficile da domare anche quando l'anima è salda nell'ascolto della parola divina – è comunque fonte di distrazione. Insomma, il piacere suscitato dalle belle melodie, quelle che rispettano le leggi del ritmo e del metro, è imprescindibile, essendo dovuto alla natura "numerica" dell'anima stessa. Il dilemma se accogliere o no il canto sacro dipende dall'essenziale e irrisolvibile problema di frenare l'impulso di piacere che si accompagna all'ascolto di un canto ben modulato; ed è, per il vescovo d'Ippona, un problema che resta irrisolto.

C'è però un tipo di canto sacro che non incorre nei pericoli della deviazione, pur essendo privo di parole. Si tratta del giubilo.

Agostino d'Ippona

Come cantare a Dio

Commento al Salmo 32

Ognuno chiede come cantare a Dio. Canta a Lui, ma canta bene. Egli non vuole che le sue orecchie vengano offese [...]. Come potresti offrire una tecnica di canto così elegante da non dispiacere in alcun modo ad orecchie così perfette? Ecco, allora, che Egli ti dà il modo del canto: non cercare le

parole, come se tu potessi rendere manifesto come Dio si diletta. Canta nel giubilo: questo è cantare bene a Dio, cantare nel giubilo. E cos'è mai cantare nel giubilo? Comprendere, senza poter spiegare a parole ciò che si canta col cuore. E infatti coloro che cantano nel raccolto, o nella vendemmia, o in altre impegnative occupazioni, non appena iniziano ad eccitarsi per la gioia dalle parole dei canti, come stracolmi di così grande letizia da non poterla spiegare a parole, non pronunciano più le sillabe delle parole, e prorompono in un suono di giubilo. Il giubilo è un suono che significa che il cuore partorisce ciò che non può dire. E a chi conviene questo giubilo se non a Dio ineffabile? Ineffabile è infatti ciò che non si può fare; ma se non lo puoi fare e non lo puoi tacere, cosa resta se non giubilare, in modo che il cuore gioisca senza parola, e l'immensa vastità della gioia non subisca la limitatezza delle sillabe?

Agostino d'Ippona, Commenti ai Salmi

Questo tipo di esperienza canora, così difficile da spiegare, ma tuttavia così vivacemente descritta da Agostino, è un'esperienza unica e singolare, con la quale l'anima esprime la gioia di "sentire" la presenza di Dio. Dio stesso suggerisce, nel cuore di colui che vuole lodarlo, la "misura giusta" nell'emissione della voce, che erompe in grida festose. La parola è inutile: cantare in giubilazione è infatti concepire la parola illuminante di Dio che non si traduce in sillabe, e dunque in strutture ritmiche e metriche precostituite.

Agostino usa il termine "giubilo" affermando che si tratta del grido di gioia dei contadini, quando, per alleviare le fatiche dei campi, iniziano a cantare e si diletano a tal punto che le parole diventano una sorta di ululato. Fra i Padri latini anteriori ad Agostino, il canto di giubilo appare, sempre nell'esegesi dei salmi, per indicare il grido festoso del popolo d'Israele levato a Dio. Sant'Ilario di Poitiers distingue il giubilo - il grido di contadini -, dal grido vittorioso dell'esercito, anch'esso una forma di acclamazione attestata nella Bibbia. Anche sant'Ambrogio usa la parola "giubilo" per ribadire la forma canora corale e popolare di intonazione dei salmi, contro l'intonazione musicale davidica e regale. Agostino, però, contrariamente agli altri Padri, si riferisce all'esperienza del giubilo come canto individuale di lode. Oggi si tende a pensare che questo particolare vocalizzo fosse una forma di lungo melisma congiunto alla salmodia responsoriale, anche se è difficile, stando alle sole parole di Agostino, pensarlo davvero come un canto di tipo standardizzato.

Boezio e la scienza della musica

Il trattato *De institutione musica* di Boezio è l'opera dalla quale in tutto il Medioevo, a partire dall'età carolingia, si traggono i fondamenti della teoria musicale. Quest'opera traduce il sistema greco antico di organizzazione dei suoni in precisi rapporti proporzionali nell'ambito di una scala musicale, poi riadattata alle esigenze del canto liturgico e alla classificazione modale delle melodie gregoriane. Pur essendo centrato sulla matematica musicale

applicata a quel settore della musica che Boezio definisce “strumentale”, il trattato musicale di Boezio è noto ai medievali anche per il tema platonico dell’armonia cosmica, che il filosofo romano vede realizzata nell’inudibile musica delle sfere.

La musica, scienza del quadrivio

Anicio Manlio Torquato Severino Boezio

Musica e udito

De institutione musica, cap. I, 1, 2, 10, 34

(I, 1)

È infatti manifesto che non c’è nessun ingresso alle conoscenze scientifiche migliore dell’udito. Poiché dunque per l’udito i ritmi e i modi scendono fino all’animo, non si può dubitare che, in base a come sono, influenzino e conformino la mente.

(I, 2)

Come è possibile che la macchina del cielo, così veloce, si muova con movimento tacito e silenzioso? Sebbene quel suono non giunga al nostro orecchio, cosa che di necessità deve dipendere da molte cause, pure un movimento così veloce di corpi celesti tanto grandi non potrà non generare un suono, tanto più che i corpi degli astri sono congiunti con connessione così stretta che nulla può essere pensato di così ben organizzato e ordinato. Pertanto, alcuni circuiti planetari sono più in alto, altri più in basso, e tutti girano con impulso talmente concorde che nonostante le diverse disuguaglianze ne risulta un ordine stabile di movimenti. Per cui in tale stabilità di rotazione celeste non può mancare uno stabile ordine di modulazione sonora.

(I, 10)

Pitagora si impegnò a lungo nel cercare per quale ragione, con fermezza e stabilità, potesse egli conoscere gli intervalli delle consonanze. Passeggiando così soprappensiero davanti ad una fucina, gli accadde quasi provvidenzialmente di sentire che gli impulsi dei martelli formavano da suoni diversi una certa concordanza. Sbalordito [...] ritenne che fosse la forza degli operai a causare la diversità dei suoni uditi; e per capirlo meglio ordinò che si scambiassero i martelli. Ma la proprietà dei suoni non era data dai muscoli degli uomini, bensì dai martelli. Appena lo capì, ne esaminò il peso, ed essendo questi cinque, individuò che erano in rapporto doppio (2:1) i pesi di quelli che risuonavano in consonanza diapason (ottava); il più pesante a sua volta era in proporzione sesquiterza (4:3) con un altro con cui risuonava in consonanza diatessaron (quarta). Un quarto maglio che con il più pesante era in proporzione diapente (quinta) era con quello in rapporto sesquialtero (3:2). I due di peso medio [...] risultarono in rapporto sesquioctavo (9:8).

(I, 34)

Quanto è più nobile la scienza musicale nella conoscenza della sua teoria che nell'esecuzione e nella prassi! Tanto quanto il corpo è superato dalla mente [...]. Perciò il musicista è colui che ha ottenuto la conoscenza del canto con il giudizio razionale, non al servizio della prassi, ma nel dominio della speculazione [...]. Tre, dunque, sono le tipologie di uomini che operano nell'arte musicale. Il primo è chi agisce sugli strumenti, il secondo chi compone poesie, il terzo chi giudica l'opera strumentale e la poesia. Ma quello che opera sugli strumenti, in essi ripone tutto il suo lavoro, come sono i citaredi [...]. Il secondo genere [...] è quello dei poeti, che non tanto in base alla speculazione e alla ragione, quanto per un certo istinto naturale sono portati a poetare, e anche questo genere va escluso dalla musica. Il terzo è quello di chi ha la capacità di giudicare così da poter valutare i ritmi, le melodie e la poesia nel suo insieme. La qual cosa, poiché consiste tutta nella ragione e nella speculazione, in maniera propria spetterà alla musica, e il musicista è dunque colui che possiede la facoltà di giudicare, secondo la speculazione e la suddetta ragione conveniente alla musica, su ritmi, modi, generi delle melodie, sulle loro combinazioni e su tutte quelle cose che tratteremo, nonché sui carmi dei poeti.

Nell'introduzione al trattato *De institutione arithmetica* Boezio usa, per la prima volta in Occidente, il termine *quadrivium* per indicare l'organizzazione delle scienze matematiche in quattro diverse discipline: aritmetica, geometria, musica e astronomia. Questa organizzazione è già presente in Platone nella *Repubblica*, VII, ed è seguita dai filosofi successivi che si collocano nella tradizione pitagorico-platonica, i quali riconoscono nel numero il principio fondante dell'organizzazione razionale del mondo. La conoscenza scientifica è tale se la mente riesce a cogliere gli aspetti numerici che stanno alla base del manifestarsi delle cose sensibili. Dunque anche il mondo dei suoni, nella sua pluralità e diversità di espressioni, può essere indagato scientificamente attraverso l'indagine delle altezze degli intervalli, ridotte in parametri matematici. Gli intervalli musicali di base, fondamento dell'organizzazione melodica anche nella musica antica, cioè gli intervalli di ottava, quarta, quinta, e di tono (la differenza naturale fra quarta e quinta), risultano essere infatti riducibili a rapporti numerici (rispettivamente di 2:1, 3:2, 4:3 e 9:8), individuati in modo empirico dividendo in sezioni una corda tesa e graduata (il monocordo) fatta risuonare secondo tali divisioni proporzionali.

Lo studio teorico del suono secondo i parametri matematici che determinavano le diverse altezze viene definito scienza armonica, settore della matematica e arte liberale. Il merito di Boezio è quello di riunire i saperi di questa disciplina trasmessi dai musicografi antichi in un'unica trattazione, il *De institutione musica*, opera giovanile in cinque libri, rimasta purtroppo interrotta, ma la cui enorme fortuna la fa essere il principale fondamento della teoria musicale medievale. In quest'opera Boezio stabilisce, riferendosi alla sua fonte principale, il matematico pitagorico Nicomaco di Gerasa, che la musica è la scienza del numero relazionata al suono, e che la consonanza è l'oggetto indagato nella scienza musicale. Partendo dall'idea di suono

musicale come “incidenza della voce adatta al canto”, Boezio ritiene che solo i suoni modulati secondo precisi intervalli di altezza sono utili in musica. La misurazione del rapporto fra due suoni di altezza diversa consente perciò di stabilire cosa sia la consonanza: “una soave concordia di suoni fra loro dissimili riportata all’unità”. Poiché il suono modulato è anzitutto oggetto di sensazione, Boezio aggiunge alla definizione della consonanza anche una valutazione dell’impatto che essa ha a livello uditivo: “la consonanza è mescolanza di un suono acuto e di uno grave che stimola l’udito con dolcezza e uniformità” (I, 8), mentre la dissonanza è la mescolanza “dura e sconveniente” di due suoni. Volendo fondare la scienza musicale sull’oggetto “consonanza”, quanto alla sua natura numerico-proporzionale, Boezio individua quali rapporti la esprimano, cioè i rapporti semplici scoperti, secondo la tradizione, da Pitagora nell’officina del fabbro.

Pitagora, secondo Boezio, trova il fondamento scientifico della consonanza perché riesce a capire qual è la proprietà dell’intervallo musicale che non varia al variare di tutti gli altri aspetti accidentali, e la individua nel peso dei martelli, esprimibile con un valore numerico immutabile. Questo fondamento della matematica musicale, che è un principio basilare della musica occidentale, consente a Boezio di costruire una scala di suoni, dove ogni intervallo musicale è espresso da un preciso rapporto proporzionale, fondato sull’intervallo che più di tutti esprime il senso dell’unità e dell’uguaglianza, cioè l’intervallo di ottava o doppio (2:1), il più semplice che si individua a partire dall’uguaglianza. A sua volta tale rapporto, inscindibile in ulteriori rapporti più semplici, è dato dalla somma proporzionale di altri due rapporti semplici: 3:2 (intervallo di quinta), e 4:3 (intervallo di quarta). Infatti $2:1 = 3:2 \times 4:3$. A partire da queste, Boezio computa il valore proporzionale di altre due consonanze: ottava più quinta (dodicesima, cioè 3:1) e doppia ottava (4:1). Tali consonanze sono tutte espresse con frazioni che impiegano i primi quattro numeri naturali (1, 2, 3, 4), la cui somma è 10, numero pitagorico perfetto.

Il *De institutione musica* entra anche nel merito della composizione proporzionale degli intervalli musicali, e quindi studia gli intervalli di tono e semitono. Il problema principale, oggetto di più dimostrazioni sia aritmetiche che geometriche, riguarda l’impossibilità di dividere il tono, espresso dal rapporto 9:8, in due semitoni del medesimo valore proporzionale. La ricerca dei valori adeguati per i semitoni maggiore e minore e per la loro differenza (comma) desterà notevole interesse in età medievale, in quanto è preliminare alla determinazione della notazione musicale.

La notazione musicale

Boezio è l’unico musicografo della tarda antichità a porsi in modo sistematico il problema della notazione della musica, determinando la successione delle altezze dei suoni sia con il calcolo matematico, sia con simboli alfabetici. Questa trattazione influisce enormemente sullo sviluppo della musica medievale, nel momento in cui diviene necessario trasmettere il

repertorio gregoriano. La definizione di un “sistema” di suoni utilizzabili per il canto è infatti la premessa indispensabile per concepire il flusso melodico come una successione di altezze incluse nella gamma stessa, e quindi riducibili in notazione.

Lo studio della gamma dei suoni è condotto da Boezio partendo dal sistema greco, che abbina un simbolo alfabetico alla “corda” della cetra intonata secondo una successione predisposta. Boezio organizza uno schema di altezze comprese fra due ottave, ricalcando il “sistema perfetto greco” nel modo lidio. L’antica notazione greca non fa riferimento a un’altezza considerata come base della gamma, cioè a una “tonica”, ma a una disposizione intervallare di suoni fissi e mobili nell’ambito del tetracordo, quattro suoni i cui estremi sono intonati a intervallo di quarta giusta. L’insieme di due tetracordi consente di creare una gamma più ampia di suoni, l’ottacordo, che, ampliato ulteriormente con l’aggiunta di altri due tetracordi, permette infine di definire una gamma di altezze corrispondente all’estensione media della voce umana, in pratica due ottave. Si tratta di una struttura scalare concepita per fini teorici, ma la sua adozione è di grande rilievo, perché imposta la scala dei suoni a partire dall’intervallo di ottava (diapason), all’interno del quale vengono definiti con valori appropriati gli intervalli di quinta, quarta, tono, semitono, doppia ottava e tutti gli altri. Boezio unisce a questa definizione della gamma dei suoni anche la nomenclatura greca delle corde, esprimendola con l’alfabeto latino.

A partire dalla gamma di suoni, Boezio costruisce anche sette diverse specie di ottava, o scale di trasposizione, che chiama modi, o tropi o anche toni, e che i teorici medievali mettono in relazione col sistema dei modi liturgici gregoriani. I modi gregoriani e quelli definiti da Boezio sono profondamente diversi, ma entrambi sono caratterizzati da due principi comuni: l’intervallo di ottava inteso come ambito all’interno del quale si struttura la “scala” e l’assenza di intervalli più piccoli del semitono.

La musica delle sfere

Secondo Boezio, che si appella alla filosofia platonica, il fenomeno fisico del suono e della musica è solo un aspetto di ciò che la musica è realmente. Musica è infatti la totalità dei fenomeni naturali nei quali sono presenti ordine e armonia, a cominciare dall’espressione più alta di tale ordine, cioè il moto regolare dei cieli.

Questa idea è formalizzata nel *De institutione musica* dividendo la musica stessa in tre grandi generi, cioè musica del cosmo, dell’uomo e degli strumenti; tre diverse realtà, tutte e tre connesse dal “potere dell’armonia”. Questa celebre tripartizione della musica in *mondana*, *humana* e *instrumentalis*, costituisce la nozione più nota, a partire dal Medioevo, della concezione boeziana della musica.

La musica strumentale è il vero oggetto della trattazione di Boezio, essendo riferita al suono concreto di cui il filosofo romano indaga i parametri matematici, come è stato sopra sintetizzato. La musica umana è l’armonia

dell'anima e del corpo, a sua volta riflesso dell'armonia cosmica, secondo la dottrina esposta da Platone nel Timeo e nella Repubblica, dialoghi entrambi noti, sebbene solo parzialmente, agli intellettuali latini della tarda antichità. Di questi due generi di musica Boezio annuncia una trattazione più ampia, che non ci è pervenuta, ma le poche affermazioni fatte al riguardo della musica cosmica susciteranno in età medievale un grande interesse, che ruota appunto attorno al topos della musica delle sfere.

Per Boezio, in conformità con il pensiero di Nicomaco, la musica dei corpi celesti è sonora, e presenta un "rapporto ordinato" di modulazione corrispondente all'ordine razionale che determina il moto dei pianeti. L'effettiva armonia musicale scaturita dal vorticoso girare dei corpi celesti è però discussa in breve (I, 27), riferendo due opposte soluzioni: quella di Nicomaco e quella di Cicerone. Tenendo conto, come fa Nicomaco, dei percorsi compiuti dai pianeti nelle loro rotazioni, assimilabili a lunghezze di corde musicali, risulta che Saturno è il pianeta la cui orbita descrive un giro maggiore, dunque dal suono grave. Viceversa, secondo Cicerone non è la lunghezza del percorso ma la velocità di rotazione del pianeta che deve essere rapportata all'altezza del suono; quindi Saturno, il pianeta più celere, produce il suono più acuto. Oltre alle due diverse ipotesi riferite da Boezio, anche altre soluzioni relative alla musica delle sfere vengono spesso citate nel Medioevo. Si tratta dell'idea proposta da Plinio il Vecchio nella sua Storia naturale (II, 20) e quella del filosofo pagano Marziano Capella, autore di un'influente opera prosimetrica sulle discipline liberali, le Nozze di Mercurio e Filologia.

Possibili abbinamenti fra corde e pianeti in Boezio, De institutione musica (I, 27)

secondo Nicomaco:

Luna = nete synemmenon

Mercurio = parante synemmenon

Venere = trite synemmenon

Sole = mese

Marte = lichanos meson

Giove = parhypate meson

Saturno = hypate meson

secondo Cicerone:

Luna = proslambanomenos

Mercurio = hypate hypaton

Venere = paryphate hypaton

Sole = lichanos hypaton

Marte = hypate meson

Giove = parhypate meson

Saturno = meson

Firmamento = mese

Insieme alla realtà celeste, per Boezio anche la realtà terrena presenta armonia fra le sue componenti: infatti i quattro elementi empedoclei che formano ogni sostanza materiale (terra, aria, acqua e fuoco) sono in equilibrio e proporzione. E anche il corso ciclico del tempo scandito dalle rotazioni celesti presenta armonia e concordia, manifestata sulla terra dall'alternarsi delle stagioni.

La musica umana, secondo il genere in cui Boezio divide la totalità della musica, è riflesso di questa cosmica armonia. Anch'essa inudibile, si percepisce attraverso un'analisi interiore dalla quale emerge che l'anima, il corpo e la loro combinazione nel composto umano sono componenti strutturati in mirabile proporzione. Boezio dimostra anche in questo di seguire l'idea platonica di armonia macro e microcosmica esposta nel Timeo, ma non tralascia di citare apertamente Aristotele e il De anima, III, 9, nel momento in cui sottolinea che le due componenti, razionale e irrazionale, dell'anima devono essere in perfetto equilibrio per la giusta armonizzazione psichica: l'armonia, ribadisce Boezio, è sempre la congiunzione di cose contrarie, ed è compresenza di elementi opposti.

Musica e cultura enciclopedica fra tarda antichità e alto Medioevo

Nelle opere filosofiche enciclopediche che si collocano fra la tarda antichità e il Medioevo scritte dagli ultimi autori pagani – in particolare Marziano Capella e Macrobio – la riflessione sulla musica continua nel solco della concezione antica, che la inquadra come scienza matematica e teoria dell'armonia cosmica. Questi testi sono utilizzati dagli intellettuali cristiani dei primi secoli dell'alto Medioevo, i quali vi integrano la concezione della musica come arte del canto, soprattutto liturgico. Nessun trattato di musica viene scritto nel periodo che intercorre fra Boezio (secolo VI) e l'età carolingia (secolo IX), ma nelle opere enciclopediche redatte da monaci e vescovi, soprattutto quelle di Cassiodoro e Isidoro di Siviglia, la musica viene presentata rileggendo i testi pagani sull'armonia cosmica attraverso il linguaggio simbolico della Bibbia. Con l'avvio dell'età carolingia, l'impegno dei musicisti, monaci e uomini di Chiesa, è rivolto a definire un inquadramento teorico al nuovo repertorio gregoriano; riaffiora quindi l'interesse per la teoria matematico-musicale del passato, riscoperta attraverso Boezio, nella quale vengono rintracciati i presupposti scientifici dell'arte del canto.

La musica nelle opere pagane tardoantiche: Calcidio, Macrobio e Marziano Capella

Macrobio

La musica come origine del tutto
Commento al Sogno di Scipione

Dal girare delle sfere celesti vengono prodotti dei suoni musicali perché, da un lato, è inevitabile che dal moto nasca il suono e, dall'altro, il suono come armonia è il prodotto della razionalità intrinseca delle realtà divine.

(II, 1, 5-7)

È logico dunque che il cosmo vivente sia rapito dalla musica, e la causa è che l'anima celeste, da cui l'universo riceve la vita, ha preso origine dalla musica.

(II, 3, 11)

Se gli scritti di Boezio sono considerati l'autorità principale nell'ambito della teoria della musica medievale, altri testi della tarda antichità, dedicati parzialmente anche alla musica, diventano nell'alto Medioevo riferimenti imprescindibili per la messa a punto di specifiche teorie musicali. Fra questi spiccano tre opere basilari, tutte risalenti ai secoli IV-V dell'era cristiana: il commento di Calcidio al Timeo di Platone, il commento di Macrobio al Sogno di Scipione di Cicerone – sola parte superstite del perduto *De re publica* e infine le *Nozze di Mercurio* e *Filologia* di Marziano Capella.

Il commento di Calcidio, autore cristiano che però non lascia trapelare i contenuti della sua fede, è fondamentale in quanto trasmette al Medioevo la conoscenza dell'opera di Platone sulla filosofia naturale. Il Timeo del filosofo ateniese verte sull'origine del mondo e sulla struttura dell'universo, e presenta un grandioso mito cosmogonico nel quale la divinità, il demiurgo, opera attraverso il linguaggio matematico, strutturando l'anima del mondo e i moti cosmici secondo i valori proporzionali degli intervalli della scala musicale pitagorica. L'armonia del mondo è quindi matematico-musicale, secondo l'impostazione sviluppata anche da Boezio nel concetto di musica mundana. Calcidio considera la musica una scienza, cioè un insieme di saperi tecnici, grazie alla quale è possibile fare chiarezza sulle oscure operazioni demiurgiche; la *techne* musicale ha, dunque, la funzione di introdurre la mente umana alla comprensione filosofica del mondo. Le principali questioni prese in esame da Calcidio nella sezione musicale del suo commento sono due: la rappresentazione musicale della struttura armonica dell'universo e la relazione fra musica e linguaggio. Quanto al primo punto, la sua lettura dell'armonia cosmica come una scala di suoni aiuterà i teorici, a partire dall'età carolingia, a concepire gli intervalli musicali in termini matematici, con l'intervallo di ottava inteso quale principio di costruzione della scala stessa. La scala messa a punto da Calcidio è infatti una successione di gradi espressi da numeri interi, compresi fra 192 e 348, e corrisponde nella successione degli intervalli all'attuale scala di Do maggiore. La scala calcidiana è stata utilizzata a partire dal secolo X a fini teorici, per l'intonazione delle canne dell'organo e, talvolta, del monocordo, ma non ha avuto un'utilità specifica per il canto. È stata inoltre importante anche nell'ambito della teoria della musica polifonica, per la messa a punto del concetto di consonanza e dissonanza. Quanto al rapporto fra musica e linguaggio, Calcidio sottolinea che gli intervalli musicali e la voce umana si organizzano in strutture fra loro analoghe. La lettera dell'alfabeto è infatti

simile a un singolo suono, la sillaba è come l'intervallo musicale, mentre la parola ricalca una struttura scalare. Nella spiegazione di Calcidio è evidente un'attenzione inedita al contesto della vocalità umana: la teoria della musica si occupa anche del processo di fonazione. Anche questa riflessione sarà rilevante nei trattati musicali medievali a partire dall'età carolingia, in particolare perché giustifica la presenza, nelle varie modalità dell'intonazione vocale, della stessa radice matematica che fonda la scienza armonica.

Come nel commento di Calcidio al Timeo, così nel commento di Macrobio al Sogno di Scipione la sezione musicale è centrata sulla struttura armonica dell'universo, espressa attraverso la stessa scala musicale timaica. L'opera ciceroniana è un dialogo onirico che si svolge in cielo fra Scipione l'Africano e il nipote Scipione Emiliano, il quale ammira la perfezione dell'universo. La musica del cosmo, ricalcata sul modello platonico, si "concretizza" nella meravigliosa armonia prodotta dalla rotazione delle orbite planetarie, secondo gli stessi principi seguiti anche da Boezio nella sua concettualizzazione della musica mundana: i pianeti emettono suoni più acuti o più gravi a seconda della maggiore o minore velocità di rotazione, creando nell'insieme un accordo meraviglioso ma impercettibile all'uomo a causa delle rapidissime rivoluzioni dei corpi che lo producono. Tuttavia, l'uomo e la natura intera vivono di riflesso l'armonia cosmica, in quanto l'anima degli uomini e la disposizione degli enti naturali riproducono nella loro struttura, anche se in modo imperfetto, le stesse mirabili proporzioni celesti che l'uomo stesso realizza anche praticamente, con l'esercizio della musica.

Un simile inquadramento della teoria della musica come scienza matematica che introduce alla comprensione filosofica del cosmo è espressa anche nella più grande opera enciclopedica pagana prodotta nella tarda antichità, le Nozze di Mercurio e Filologia del cartaginese Marziano Capella. Quest'opera prosimetrica è un grandioso mito allegorico sul matrimonio del dio Mercurio, personificazione dell'eloquenza e dell'intelletto, con la mortale Filologia, che simboleggia l'anima umana. Le loro nozze indicano l'ascesa dell'anima all'immortalità, grazie all'esercizio della ragione. Filologia, superando una serie di prove che le consentono di ascendere di cielo in cielo, merita, quale dote dello sposo, l'omaggio delle sette arti: le tre del linguaggio (grammatica, dialettica e retorica) e le quattro matematiche (aritmetica, geometria, astronomia e musica). L'ordine di presentazione delle rispettive personificazioni vede il culmine della raggiunta perfezione di Filologia proprio nell'insegnamento musicale, o meglio armonico, visto che è impartito dalla fanciulla Armonia. La disposizione delle arti proposta da Marziano è originale rispetto a quella più diffusa, accolta da Boezio, che vede al gradino di partenza l'aritmetica (scienza del numero in sé), poi la geometria (scienza della grandezza in sé), poi la musica (scienza del numero in relazione, o in movimento) e infine l'astronomia (scienza della grandezza in movimento). Ma la scelta di Marziano Capella non è casuale. Lo studio della musica consente infatti di cogliere la ragione della perfezione

universale, e quindi di arrivare alla causa del movimento celeste, fonte prima di ogni armoniosa perfezione, celeste e terrestre. Il progressivo avanzamento nella catena dei saperi umani culmina quindi con la musica, che illustra la mirabile unità del mondo divino e di quello naturale. Armonia, al cospetto degli dei olimpici e degli sposi, si presenta come una intelligenza cosmica (extramundana intelligentia), sorella del cielo e dispensatrice sulla terra della celeste armonia, secondo l'impostazione filosofica neoplatonica, mediata dalla religione astrale tardo-imperiale.

Marziano Capella

Origini mitiche della Filologia

Le nozze di Filologia e Mercurio, IX, 921-922

Poiché la inintelligibile immensità della divina potenza creatrice mi aveva generata [...] sorella gemella del cielo, io non ho trascurato i numeri associando i fulgori celesti roteanti alle varie consonanze musicali, e questo perché ho seguito i percorsi della rivoluzione siderea e le stesse rotazioni dell'intero universo: ma quando quella che è la divina monade e la forma prima della luce intelligibile diresse verso gli abitacoli terrestri le anime emananti dalle fonti, ricevetti l'ordine di scendere sulla terra quale moderatrice di esse: dunque io stessa regolavo, assegnando a ciascuna cosa la sua armonia, i numeri dei movimenti razionali e gli impulsi dell'intera volontà.

Marziano Capella, Le nozze di Filologia e Mercurio

L'interesse dei teorici medievali della musica nei confronti dell'esposizione dei saperi musicali nelle Nozze è volta anzitutto al tema della musica cosmica, come si evince dall'ampio apparato di glosse anonime a corredo di moltissimi codici altomedievali che trasmettono quest'opera; fra esse meritano almeno di essere ricordate le due interessanti serie di annotazioni attribuite al maggiore filosofo d'età carolingia, Giovanni Scoto Eriugena. Costui, grazie anche alla conoscenza dell'opera di Marziano, sviluppa qui e in altri suoi scritti un'idea di musica come disciplina preposta alla comprensione dell'ordine universale. Anche il monaco Remigio di Auxerre utilizza le annotazioni attribuite all'Eriugena nelle sue Glosse sulle Nozze, scritto che verrà considerato un'autorità nell'ambito della speculazione musicale perfino in età umanistica.

La musica nelle enciclopedie altomedievali: Cassiodoro e Isidoro di Siviglia

Contemporaneo di Boezio, il romano Cassiodoro, anch'egli collaboratore del re Teodorico e, successivamente alla disfatta del regno goto, fondatore e monaco del monastero di Vivarium, scrive per i suoi confratelli un'opera didattica di vasto respiro e di indiscussa popolarità nel Medioevo, le *Institutiones divinarum et secularium litterarum*. Il secondo dei libri che la compongono è dedicato alle arti liberali, che Cassiodoro esamina in prospettiva cristiana. Come già avevano fatto i più antichi Padri della Chiesa, anch'egli paragona le sette arti ai sette pilastri del tempio della Saggezza, il

tempio biblico di re Salomone (Proverbi IX, 1). Questa immagine, adottata ripetutamente nell'alto Medioevo per inquadrare il rapporto fra la filosofia e le discipline liberali, pone le sette arti a fondamento di ogni umano sapere; ma, seguendo l'ideale di una sapienza fondata nella Bibbia, Cassiodoro rinnova i contenuti della scienza musicale, includendovi l'esegesi dei numerosi passi biblici che alludono al canto, agli strumenti musicali, alla perfezione dell'opera della creazione e alla rispondenza fra l'armonia del creato e l'armonia interiore. Nella prospettiva di Cassiodoro, la musica si allarga a comprendere tutte le azioni della vita, in quanto ogni atto e ogni creatura sono sottoposti ai ritmi musicali.

Cassiodoro

La scienza della Musica
Istitutiones, Libro II

La scienza della musica è presente in tutte le azioni della nostra vita, soprattutto se osserviamo i comandamenti del Creatore e adempiamo con mente pura alle regole da lui fissate: infatti è dimostrato che ogni parola pronunciata e ogni movimento interiore provocato in noi dalla pulsazione delle vene è collegato mediante i numeri musicali al potere dell'armonia. La musica, infatti, è la scienza dell'esatta modulazione; se viviamo sotto virtù siamo sempre sotto tale disciplina. Quando ci comportiamo in modo ingiusto non abbiamo musica, e anche il cielo e la terra e tutto ciò che si compie per dispensa divina non esiste senza disciplina musicale, perché Pitagora afferma che l'universo fu fondato ed è governato attraverso la musica.

Cassiodoro, Istitutiones

Oltre alle Istituzioni di Cassiodoro, l'opera enciclopedica in assoluto più influente e costantemente citata nel Medioevo è Etimologie di Isidoro, vescovo di Siviglia nel regno visigoto del VII secolo. Isidoro è un appassionato divulgatore culturale che, a differenza di Cassiodoro, indirizza la sua opera intellettuale non ai monaci, ma agli ecclesiastici e ai funzionari del regno. Come anche Marziano Capella e Agostino, Isidoro divide la musica in armonica, ritmica e metrica, ma la sua suddivisione rivela un'ormai diversa sensibilità musicale. Egli infatti vi integra un nuovo inquadramento del suono musicale, il quale è inteso da Isidoro come la "materia" del canto: è armonico il suono della voce umana, organico quello degli strumenti a fiato, ritmico quello degli strumenti a percussione. Tale distinzione consente al vescovo di Siviglia di sviluppare un'indagine lessicologica assai dettagliata sulle qualità del suono e della voce: il suono può essere chiaro, scuro, acuto, dolce, soave, grave e così via; la voce è invece aspra, cieca, soffocata, ampia, dimessa ecc. In tal modo Isidoro espande la terminologia della teoria musicale, aggiungendovi le parole dell'estetica dei suoni. Anche le sezioni sulla musica organica e ritmica contengono una parallela indagine lessicologica. L'esposizione dell'organologia verte sugli strumenti della Bibbia, che si prestano a rivelare curiose – ovviamente per la nostra sensibilità – etimologie moraleggianti. Gli strumenti sono minuziosamente esplorati nella forma,

nelle modalità di impiego, nei materiali e nella tecnica di costruzione, tutti elementi che concorrono a determinarne i significati simbolici ed etici. Fra le presunte derivazioni etimologiche, la più nota e frequentemente ripetuta nei trattati medievali è relativa proprio alla parola “musica”, fatta derivare da Moys (Mosè), che significa “acqua”. Come ribadisce Remigio di Auxerre nel suo commento a Marziano Capella, le Muse stesse rinviano al significato di “acqua” (in quanto “nate dalle fonti”) e la musica strumentale nel suo insieme sarebbe stata scoperta “nei flutti delle acque”.

La fortuna riscontrata da affermazioni come queste, nelle quali possiamo rintracciare la compresenza di elementi mitologici desunti dalla cultura pagana e simbolici derivati dalla Bibbia, è stata ampia e durevole: trasmesse anche in estratti, le pagine sulla musica di Isidoro contribuiscono ad alimentare la letteratura pedagogica ed enciclopedica dall’età carolingia in avanti, oltre che le sezioni organologiche dei trattati medievali sulla musica. Poco spazio è invece dedicato alla matematica musicale, che interessa a Isidoro solo in relazione al tema dell’armonia cosmica, ovviamente declinata in senso cristiano. Inoltre, Isidoro riprende il tema platonico dell’ethos musicale, cioè dell’influsso che la musica esercita sulla psiche umana, e anche in questo contesto egli non manca di attualizzarne i contenuti alla luce della Bibbia.

Isidoro di Siviglia

Benefici della musica
Etimologie, Libro III

La musica calma gli spiriti agitati, come si legge di re Davide, che liberò Saul da uno spirito maligno sfruttando l’arte musicale [...]. Ogni parola che pronunciamo, ogni battito delle nostre vene, è connesso dai ritmi musicali al potere dell’armonia.

Isidoro di Siviglia, Etymologiae

Gli autori successivi a Cassiodoro e Isidoro, come il monaco inglese Beda il Venerabile, e poi gli intellettuali d’età carolingia, come ad esempio Rabano Mauro nel suo De universo riprendono lo stesso inquadramento della musica proposto dal monaco di Vivarium e dal vescovo di Siviglia, spesso estrapolando interi passaggi dalle loro opere enciclopediche. Di Rabano Mauro, in particolare, è assai diffusa la classificazione e minuziosa descrizione simbolica degli strumenti biblici.

La prassi musicale

La monodia sacra e la prima polifonia

Tra il IV e l’VIII secolo la Chiesa occidentale amplia il repertorio di canti liturgici con nuovi generi quali l’inno, il salmo responsoriale e l’antifona. La teoria musicale ecclesiastica muove i suoi primi passi riprendendo la teoria dell’antichità greco-romana. Nel IX secolo il progetto di unificazione imperiale della dinastia carolingia pone fine al principio dell’autonomia dei repertori liturgico-musicali dando vita a un nuovo repertorio unificato, il

canto gregoriano. Si sviluppano anche le prime trattazioni teoriche della polifonia.

La liturgia nella Chiesa occidentale nei secoli IV–VIII

Nel IV secolo si inaugura una fase di svolta nella storia della musica liturgica, che consiste in una vasta riorganizzazione dei repertori regionali ed è caratterizzata dall'introduzione di nuovi generi di canto, nonché dalla proliferazione di uffici liturgici per la celebrazione delle feste, che sempre più numerose si aggiungono al calendario. La premessa di questa stagione di creatività liturgica è costituita dalla libertà di culto sancita dall'editto di Milano (313) e dal coinvolgimento della Chiesa nella politica civile di Costantino, primo imperatore convertitosi al cristianesimo. I contorni dell'adesione di Costantino alla fede cristiana ci appaiono dettati dal tradizionale sentimento religioso romano, che concepisce la religione essenzialmente come istanza civile, piuttosto che dalla coscienza ecclesiale che aveva animato i cristiani fino a quel momento, fondata sull'annuncio evangelico e sull'assemblea eucaristica. Tant'è vero che l'imperatore, che aveva combattuto nel segno della croce, apparsagli in sogno la notte prima della decisiva battaglia di Ponte Milvio – mentre una voce gli diceva “in questo simbolo vincerai” –, si battezza solo in punto di morte. Tuttavia è innegabile che la scelta religiosa di Costantino costituisce una svolta epocale.

L'ingresso della Chiesa nella vita civile dell'impero comporta un profondo ripensamento del dovere dei cristiani nel mondo, fino a quel momento rimasti fuori dalla politica e portatori di una coscienza del proprio ruolo ancorata all'annuncio della “buona novella” e all'attesa escatologica della fine dei tempi – prospettiva che era stata confermata dalle ricorrenti ondate di persecuzione –. Dopo Costantino i cristiani ripensano il loro compito di annuncio del Vangelo in alleanza con le istituzioni secolari, dando impulso a un confronto con la cultura pagana, motivo per cui, a fianco delle finalità apologetiche immediate, si fa strada anche una sintesi con la mentalità e la pietà religiosa pagane, dovuta anche alla massiccia adesione alla fede cristiana tanto delle masse dei cittadini dell'impero quanto di un numero sempre più elevato di membri delle classi più colte e influenti della società.

I segni più rilevanti di questa sintesi possono essere riconosciuti nella sovrapposizione delle feste cristiane alle festività pagane, come accade con la festa del Natale, spostata dal 6 gennaio al 25 dicembre al fine di favorire la trasformazione della pietà cosmica pagana – che si esprimeva nel culto del Sole rinascite nel giorno del solstizio – in sentimento di devozione cristiana, che saluta la nascita di Cristo come “sole di giustizia” (come afferma il tropario greco-bizantino di Natale). Il numero delle feste inizia a moltiplicarsi, sia dietro a una spontanea organizzazione liturgica del culto dei martiri e dei confessori della fede vissuti nei primi secoli, sia dietro all'esigenza di dare uno sbocco cristiano al culto pagano di figure intermedie, vicine al mondo degli dèi ma partecipi anche al mondo degli uomini, quali erano gli eroi dell'antichità. Infine una grande novità per la liturgia riguarda la collocazione della sua celebrazione in edifici riadattati dagli usi civili e

religiosi che avevano nel contesto della vita pubblica greco-romana: basiliche e templi diventano così i luoghi del culto pubblico cristiano.

Queste trasformazioni hanno un impatto decisivo sulla vita della Chiesa e sulla celebrazione dei suoi riti, coinvolgendo di conseguenza l'organizzazione della musica liturgica. La strutturazione del calendario liturgico porta infatti alla graduale costituzione di un ciclo di feste esteso lungo tutto l'arco dell'anno, per le quali si rende necessario comporre un repertorio di testi e musiche da utilizzare per la loro celebrazione. La salmodia, che ha costituito sin dagli esordi la base della preghiera liturgica della Chiesa, ereditando le consuetudini liturgiche ebraiche, non può esaurire in tutto e per tutto i contenuti particolari di una festa relativa a un episodio della vita di Cristo o di un santo: si determina allora l'urgenza di comporre nuovi canti liturgici adatti a esporre i motivi devozionali e teologici delle nuove celebrazioni particolari.

In reazione alla ricontestualizzazione della missione della Chiesa nel mondo, il IV secolo vede la nascita e la diffusione di un fenomeno nuovo, il monachesimo, che sorge spontaneamente all'interno della cristianità, a fianco della Chiesa ma non suscitato direttamente da essa. I monaci inaugurano così una nuova stagione di testimonianza cristiana, che si avvicenda storicamente alla stagione ormai conclusa del martirio di massa. Se le persecuzioni dei cristiani erano vissute come prova dell'inconciliabilità tra la fede e il mondo, a fronte della riconciliazione della Chiesa con le istituzioni secolari il monachesimo riafferma la tradizionale visione dell'esperienza cristiana come anticipazione della vita nel Regno "che non è di questo mondo". L'organizzazione totalizzante della vita monastica ha a sua volta una considerevole influenza sulla liturgia, favorendo l'arricchimento e l'allungamento dell'ufficiatura liturgica quotidiana.

Il canto cristiano: salmodia e innodia

La lettura e il canto dei salmi costituisce nei primi secoli la base della preghiera liturgica, affondando nelle radici ebraiche del culto cristiano. Già i Vangeli infatti testimoniano l'autorevolezza della salmodia cantata, e attestano il legame tra questa prassi e la fondazione del culto eucaristico nel racconto dell'Ultima cena (Matteo 26, 30 e Marco 14, 26). Con il IV secolo la salmodia si sviluppa in accordo con le nuove esigenze del culto, per cui, a fianco della forma più antica di salmodia, in cui un solista canta l'intero salmo, si affermano una forma responsoriale e una forma antifonale. La prima prevede l'esecuzione del salmo da parte di un solista e la ripetizione da parte dell'assemblea di un ritornello composto da alcuni versetti, la seconda, che si sviluppa in seno alla liturgia monastica, il canto dei versetti salmici suddiviso tra due cori. Entrambe queste forme lasciano intravedere l'esigenza di favorire la partecipazione dell'intera assemblea alla lode cantata: nel caso della vita ecclesiastica ordinaria tale esigenza è dettata dall'espansione del culto nelle città dell'impero, mentre, sul versante monastico, l'antifona può essere vista come l'espressione liturgica dell'affermazione del cenobitismo.

A fianco della tradizionale salmodia, un altro importante genere liturgico si afferma con il IV secolo, l'innodia. L'inno è un canto di lode a Dio consistente in un testo di otto strofe, dove ogni strofa si compone di quattro versi comprensivi di otto sillabe ciascuno. Ciò che è importante sottolineare riguardo all'inno è la preminenza che in esso assume la melodia cantata sulle parole del testo, mentre nella salmodia è la parola a mantenere la preminenza sulla parte musicale, limitata a una cantillazione del testo biblico. L'innodia tiene dunque un ruolo primario nello sviluppo della componente musicale della liturgia cristiana, offrendo nondimeno alla creatività poetico-liturgica l'occasione di esprimersi nell'ampliamento del repertorio.

Uno dei motivi che porta all'inserimento di inni nella liturgia è la necessità di impartire l'insegnamento della dottrina ortodossa attraverso le celebrazioni, quando cioè la comunità dei fedeli si raduna per assistere ai misteri. È proprio a questa finalità che si riportano gli esordi dell'innodia in Occidente. Come testimonia Agostino d'Ippona nelle Confessioni, Ambrogio di Milano introduce il canto degli inni, già diffuso in Oriente, come strumento di contrasto all'arianesimo, che a sua volta si avvale di testi liturgico-musicali per diffondere la sua particolare interpretazione del dogma dell'Incarnazione. Ambrogio stesso è autore di alcuni inni, anche se la tradizione gliene attribuisce un numero più ampio.

L'innografia viene adottata a Roma dopo la sua introduzione a Milano da parte di Ambrogio, anche se non si sa bene per quali vie ed entro quali tempi. È noto che papa Gelasio I – un secolo esatto dopo la morte del vescovo milanese –, compone inni “alla maniera di Ambrogio”. La Regola di san Benedetto mostra poi come il suo autore abbia una certa familiarità con gli inni, segno che questo genere musicale si è stabilmente affermato, a metà del VI secolo, nella liturgia romana e nell'uso monastico.

L'origine extrabiblica dei testi degli inni pone tuttavia non pochi ostacoli alla loro diffusione in Occidente. Nel 563 un concilio convocato a Braga sancisce l'esclusione dalla liturgia di tutti i testi extrabiblici. A questa risoluzione estrema si oppone il concilio di Tours del 567, anche se in questa sede viene sancito che i testi da adottarsi nella liturgia devono essere riconducibili a un autore ecclesiastico pienamente ortodosso. Dato questo atteggiamento, possiamo ben capire i motivi della proliferazione di false attribuzioni di inni a personaggi ecclesiastici illustri, tra cui lo stesso Ambrogio.

L'atteggiamento restrittivo emerso a Braga è lo stesso che anima la riforma promossa da papa Gregorio Magno, il quale elimina dal repertorio liturgico ogni testo che non vanti origini bibliche o patristiche. Gli inni scompaiono così dal repertorio romano per ricomparirvi non prima dei secoli XI-XII.

Gli antichi repertori del canto liturgico

Sin dalle origini, la liturgia cristiana e i relativi repertori musicali non costituiscono una tradizione unitaria, rispecchiando l'organizzazione primitiva della Chiesa, che prevede una relativa indipendenza amministrativa delle cosiddette chiese locali, ossia delle suddivisioni ecclesiastiche che si

estendono su una specifica regione, facendo capo all'episcopato della principale città del territorio. Senza nulla togliere all'unità della Chiesa, che è sancita dall'unica confessione di fede, le diverse chiese locali sviluppano una propria liturgia e conseguentemente differenti repertori musicali, sebbene tutti basati su testi in latino. In seno alla Chiesa occidentale i principali repertori sono l'antico romano, il gallicano, l'ispanico o mozarabico, l'ambrosiano, il patriarchino o aquileiese e il beneventano.

Il principio dell'indipendenza dei riti non è mai messo in discussione durante tutto l'alto Medioevo, tant'è vero che l'esclusione degli inni dal repertorio romano, contemplata dalla riforma voluta da un personaggio autorevole come papa Gregorio Magno, non viene recepita da altre tradizioni locali, come quella mozarabica, gallicana o ambrosiana, oppure in ambito monastico.

Il problema dell'uniformazione dei repertori viene posto dalla riforma politico-religiosa carolingia, che nell'adozione di un unico rito per le chiese d'Occidente vede un mezzo liturgico per supportare l'ideologia unanimitaria sottesa al progetto di fondazione del Sacro Romano Impero. La scelta del rito da porsi alla base di questa opera di uniformazione ricade sulla liturgia della sede primaziale dell'ecumene occidentale, la liturgia di Roma. Il Capitolare del 789 noto come *Admonitio generalis* impone così ai chierici che imparino alla perfezione il canto romano. Il richiamo all'origine romana del canto liturgico occidentale non corrisponde tuttavia alla realtà dei fatti: il nuovo repertorio, che si vuole affermare come culto condiviso in tutto l'impero, nasce infatti da un'ibridazione tra canto gallicano e canto romano. Per conferire maggiore autorevolezza al nuovo repertorio, che di fatto è estraneo alla tradizione delle chiese locali occidentali, i musicografi carolingi escogitano la sua attribuzione a Gregorio Magno, sicché il pontefice riformatore si trova ritratto in molte miniature – a partire da quelle del celebre Antifonario Hartker conservato all'abbazia di San Gallo – nell'atto di comporre dei canti ispirati direttamente dallo Spirito Santo, che vengono contemporaneamente trascritti in notazione musicale da un amanuense.

La nascita del "canto gregoriano" sancisce la fine di un periodo di storia della musica sacra in Occidente, i cui primordi possono esser fatti risalire alla liberalizzazione del culto voluta da Costantino. Alla fine dell'VIII secolo la nascita del nuovo impero, sotto l'egida dei re franchi, segna la fine del principio del localismo liturgico, anche se nel concreto l'affermazione del nuovo repertorio è lenta e trova non poca resistenza da parte di prelati e chierici, che non intendono rinunciare di colpo alla propria tradizione liturgica locale. È così che la liturgia ambrosiana, forse per l'importanza della sede episcopale, può mantenere le proprie peculiarità e preservare il suo repertorio di canti.

La nascita della notazione musicale

La necessità di diffondere il nuovo repertorio "gregoriano" in tempi rapidi e in modo capillare in tutto l'Occidente non può certo affidarsi alle tradizionali

modalità di trasmissione del canto fino a quel momento invalsi, basate essenzialmente sull'insegnamento orale nelle scholae cantorum, cioè nelle cantorie collegate a un'istituzione ecclesiastica. Sebbene sia plausibile che una primitiva forma di notazione fosse in uso anche in queste scuole, come sembrerebbero suggerire le testimonianze più arcaiche, è solo con la riforma carolingia che viene sviluppato un metodo di scrittura musicale maggiormente funzionale alla diffusione del repertorio. I segni utilizzati per indicare il movimento melodico sono chiamati "neumi" (in greco "segni"), nome che ne tradisce l'origine orientale. Il neuma musicale ha probabilmente origine dai segni grafici utilizzati per l'accentazione delle parole ma, secondo alcuni, è stato sviluppato in modo da costituire una trascrizione del movimento della mano del direttore di coro.

I primi manoscritti con notazione neumatica risalgono al IX secolo (o al tardo VIII secolo) e sono testimoni della primitiva diffusione del canto gregoriano in area franco-germanica. I sistemi notazionali testimoniati da questi codici sono a loro volta originari dell'area in cui il repertorio gregoriano si è sviluppato, a riprova della loro reciproca interconnessione: le notazioni più antiche sono infatti quelle di San Gallo e di Metz (o notazione lorena). In esse i neumi figurano in campo aperto, ovvero trascritti direttamente sopra il testo, senza l'ausilio delle linee orizzontali, la cui aggiunta dà vita più tardi, nell'XI secolo in Italia, al tetragramma, che diviene in seguito il pentagramma in uso ancora oggi. Chiaramente, questo sistema di notazione non consente una lettura della musica senza una preliminare conoscenza della melodia, ma costituisce nondimeno uno straordinario progresso in quanto a supporto mnemonico. I teorici, sia in quest'epoca sia nei secoli successivi, come Ubaldo di Saint-Amand, Ermanno Contratto o Giovanni di Afflighem, hanno lasciato diverse annotazioni circa l'insufficienza di questo metodo notazionale. Parallelamente si sperimentano dei sistemi alternativi, come la notazione dasiana o delle rielaborazioni della notazione alfabetica - già in uso nella musica greca e descritta da Boezio -, tentativi che non riescono nell'intento di chi le sviluppa, ma danno nondimeno un contributo all'affermazione del principio della diastemazia, per il quale tutti gli intervalli melodici devono risultare univocamente distinguibili in base al segno grafico.

Dal punto di vista ritmico la prima notazione neumatica non offre indicazioni per l'esecuzione: se ne può inferire che la melodia segue il ritmo della scansione sillabica del testo a cui è associata. Si distinguono così tre generi di rapporto tra testo e suono, ovvero sillabico, in cui a una sillaba corrisponde un suono, semiornato o neumatico, in cui a ogni sillaba corrispondono più suoni, conservando tuttavia l'unità ritmica in associazione alla singola parola, e ornato o melismatico, quando si produce una fioritura melodica in corrispondenza di una sola sillaba e la parola lascia il posto alla melodia.

La prima teoria musicale e gli otto modi gregoriani

In epoca carolingia, dietro l'impulso della riforma dei repertori liturgici, si registra una crescita esponenziale dei trattati di teoria musicale, che

interrompono il lungo silenzio instauratosi successivamente alla grande fioritura della trattatistica musicale di età patristica ed enciclopedistica (IV–VII sec.). Se quella produzione serve a consegnare al Medioevo i fondamenti della riflessione musicale antica e tardoantica greco-romana ed è di natura essenzialmente matematico-filosofica, la trattatistica carolingia è maggiormente volta alla prassi, essendo chiamata a fornire un inquadramento teorico al nuovo repertorio gregoriano, la cui organizzazione coinvolge elementi nuovi per la tradizione latina, quali il sistema modale bizantino (oktoechos), che raggruppa le melodie in otto generi, definiti “modi”, e il sistema dei toni della teoria greca antica.

La prima menzione di questo nuovo sistema si legge in uno scritto attribuito ad Alcuino di York. Successivamente, Aureliano di Réomé tenta di includere il nuovo sistema modale nel sistema della musica speculativa ereditato dall'antichità, offrendo una peculiare interpretazione modale delle formule melodiche. L'approccio di Aureliano può essere visto come paradigmatico dell'orientamento intellettuale carolingio, teso da una parte al recupero e al reimpiego delle istanze della cultura greco-romana, dall'altra lanciato nel progetto di creare la nuova cultura del Sacro Romano Impero, concepita come sintesi universale del sapere antico e del sapere cristiano.

Quest'opera di sintesi teorica prosegue con Ubaldo di Saint-Amand, il quale mette in corrispondenza il sistema di divisione dei suoni proprio della teoria ellenica antica (systema téleion) con le formule di intonazione dell'ottoeco. Da qui a stabilire una corrispondenza tra le scale della teoria greca con i modi ecclesiastici il passo è breve e viene compiuto dall'anonimo trattato noto come *Alia musica*, della metà del IX secolo. In realtà questo testo si compone di due parti dovute a due diversi autori: il primo, attraverso un'esegesi impropria delle strutture scalari descritte nel IV libro del *De musica* di Boezio, ricava la successione dei toni in modo inverso rispetto a quelli della teoria greca, attribuendo quindi i loro nomi tradizionali (dorico, frigio, misolidio ecc.) a un tono diverso, il secondo assimila questi toni, che si contano nel numero di otto, agli otto modi ecclesiastici, derivati dall'ottoeco bizantino (il sistema bizantino in sé è del tutto indipendente dalla teoria greca e deriva da un sistema tonale, associato al calendario, di origini caldaiche).

I successivi sviluppi della teoria degli otto modi ecclesiastici si hanno con Reginone di Prüm, al quale si devono i primi tonari, compilazioni di canti del repertorio gregoriano classificati in base al modo, e con Oddone di Cluny, che definisce il modo attraverso la successione scalare, principio che segna il tramonto dell'antica concezione della modalità come raggruppamento di formule melodiche. La teoria scalare, che guadagna alla musica occidentale il principio su cui si costruirà la futura teoria dell'organizzazione dei suoni, viene consolidata da Aribone Scolastico e Giovanni di Afflighem.

Il repertorio del canto gregoriano è quindi organizzato in base al sistema degli otto modi, di cui abbiamo visto l'origine attraverso la sintesi tra il modello degli otto modi della musica ecclesiastica bizantina (ottoeco) e la

teoria ellenica tardoantica. L'ottoeco latino riprende dalla teoria greca il principio della scala modale, come serie di otto suoni racchiusi nell'ambito di un intervallo di ottava, nonché i nomi attribuiti ai modi (che tuttavia non corrispondono più ai modi greci); dal sistema bizantino riprende invece la classificazione in quattro gradi melodici (protus, deuterus, tritus, tetrardus) che si dividono a loro volta in autentici e plagali; infine dall'antica modalità del canto liturgico occidentale riprende il principio del tono salmodico (ovvero il timbro melodico) e quello delle note caratterizzanti il modo, denominate finalis e repercussa. Ogni brano gregoriano si trova così associato a uno degli otto modi, a seconda della nota finale (finalis) e dell'ambitus (cioè all'estensione della melodia). I modi autentici sono caratterizzati da una distanza di un intervallo di quinta tra finalis e repercussa, i plagali da una distanza di terza per il II e il VI modo e di quarta per il IV e l'VIII.

L'applicazione sistematica di questa classificazione alle melodie gregoriane lascia peraltro aperti molti problemi, a causa del fatto che la teoria viene applicata a un repertorio già formato, sicché i criteri classificatori rimangono in molteplici casi soltanto teorici.

Riprendendo dalla teoria greca l'idea che ciascun modo è associato a un particolare stato d'animo, diversi teorici propongono inoltre delle corrispondenze tra i modi gregoriani e gli effetti psicologici che le melodie avrebbero indotto nell'ascoltatore. Non è tuttavia noto se queste associazioni sono prese in considerazione ai fini della composizione.

Il canto gregoriano e la liturgia nell'alto Medioevo

Abbiamo visto come le origini del canto gregoriano risalgano all'esigenza di unificare i repertori locali occidentali al fine di conferire uniformità alle espressioni liturgico-musicali dell'impero franco-carolingio, che nasce la notte di Natale dell'800 con l'incoronazione di Carlo Magno a Roma. Il processo di formazione del repertorio gregoriano prende avvio nell'VIII secolo in Gallia con la sostituzione del canto liturgico romano alla liturgia gallicana. Il risultato è la creazione di un nuovo repertorio, che conserva i tratti dei due repertori da cui trae origine. Successivamente, verso la metà del X secolo, questo repertorio franco-romano, attribuito a papa Gregorio Magno attraverso una sapiente operazione di riscrittura agiografica, viene introdotto a Roma e da qui inizia la sua progressiva affermazione in altre regioni dell'Occidente cristiano, a scapito degli antichi repertori locali.

Uno dei fattori più notevoli connessi all'affermazione del canto gregoriano è l'impulso dato alla produzione di libri liturgici con notazione. I codici liturgici più antichi, risalenti alla fine dell'VIII secolo, non riportano traccia di notazione musicale, a riprova che le melodie sono ancora prevalentemente trasmesse per via orale. Uno dei più antichi gradualii noti, quello di Rheinau, della fine dell'VIII secolo, riporta l'ordine dei testi della messa giunto allo stadio pressoché definitivo della sua formazione. I primi riferimenti alla musica presenti in manoscritti liturgici sono delle semplici indicazioni del

tono salmodico, che servivano a ricordare al cantore la modalità in cui cantare. Il fatto che questi primi riferimenti utilizzino la nomenclatura importata da Bisanzio nell'VIII secolo, come il Graduale di Corbie (successivo all'853), è già indice della novità connessa a questa evoluzione e quindi dell'evoluzione intervenuta rispetto alla precedente tradizione musicale.

Con la riforma carolingia si viene così definendo la biblioteca dei libri liturgico-musicali utilizzati nella celebrazione dei riti cristiani, che ricalca nel suo repertorio sia le divisioni tra le due principali forme del culto, ovvero la liturgia delle Ore (ufficio) e la liturgia eucaristica (messa), sia l'elenco dei generi liturgico-musicali. I principali libri per la celebrazione dell'Ufficio sono l'antifonario (con i canti delle antifone e dei responsori), il breviario (con i testi dei canti dell'antifonario e le letture bibliche), l'Innario (raccolta di inni) e il salterio liturgico. Il principale libro da messa, che riporta il repertorio completo, è il graduale (o antiphonale missarum), con i canti del proprio (cioè i canti specifici per ogni giorno dell'anno), a cui possono aggiungersi talvolta i canti dell'ordinario (cioè i canti invariabili della messa). Libri che riportano il repertorio incompleto della messa sono poi il cantatorio (canti del responsorio, tratto e alleluia, in origine destinati a un solista), il tonario (riporta gli incipit dei canti della messa ordinati per tono; libro destinato alla didattica piuttosto che alla liturgia), il kyriale (canti dell'ordinario).

L'ufficio o liturgia delle Ore, costituita da letture dei salmi (con relative antifone), testi biblici, preghiere, litanie, orazioni, inni e cantici (Magnificat, Benedictus, Nunc dimittis), prevede otto celebrazioni quotidiane legate a un particolare momento della giornata: mattutino (cantato alle due di notte, e composto da uno o tre notturni), lodi (alle 5), ora prima (alle 6), terza (alle 9), sesta (alle 12), nona (alle 15), vesperi (alle 17) e compieta (alle 20).

La liturgia della messa, all'interno della quale si consuma la comunione eucaristica, prevede una parte fissa o ordinario, composta da cinque canti invariabili: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei, con omissione del Credo nei giorni feriali e del Gloria nei giorni feriali e nei periodi di Avvento e Quaresima. I canti variabili del Proprio sono invece i seguenti: introito, graduale, alleluia/tractus, offertorio, communio. Oltre a questi canti la messa prevede anche preghiere fisse, come il Padre Nostro, e letture dal Nuovo Testamento (Epistola e Vangelo) specifiche per ogni giorno dell'anno.

Tropi e sequenze

Nel contesto della riforma del canto da cui ha origine il gregoriano, ovvero in seno alle comunità monastiche situate in territorio franco durante il IX secolo, vengono sviluppati due nuovi generi di canto, destinati ad arricchire notevolmente l'aspetto musicale della liturgia: i tropi e le sequenze.

I tropi costituiscono un'estensione per interpolazione melodica e testuale dei canti liturgici del repertorio tradizionale (riguardando più quelli della messa che dell'ufficio), effettuata mediante la sillabazione dei melismi preesistenti oppure con l'aggiunta di nuovi melismi.

La sequenza nasce invece come aggiunta di un testo (prosa) al vocalizzo previsto sull'ultima sillaba dell'alleluia; talvolta a questo vocalizzo segue una melodia composta ex novo, detta appunto sequentia. Celebri rimangono le quaranta sequenze composte da Notkero Balbulo, monaco dell'abbazia di San Gallo, che ne avrebbe scritto i testi per aiutarsi nella memorizzazione di melismi particolarmente lunghi. Proprio San Gallo è uno dei primi e più importanti centri di composizione delle sequenze, seguito poi da San Marziale di Limoges e dalla fioritura nella Parigi del XII secolo.

Con il concilio di Trento (dal 1545 al 1563) il genere della sequenza viene escluso dal canone liturgico, fatta sola eccezione per un piccolo gruppo di composizioni, rimaste tra i brani del gregoriano più noti e associate a molte gloriose pagine della musica sacra europea: il *Victimae Paschali laudes* (per la Pasqua), il *Veni Sancte Spiritus* (per la Pentecoste), il *Lauda Sion Salvatorem* (per il Corpus Domini), il *Dies Irae* (per i defunti) e lo *Stabat Mater* (per il Venerdì Santo, reintrodotta nel 1727).

La teoria delle prime forme di polifonia: *Musica enchiriadis* e *Scholica enchiriadis*

Lo sviluppo della polifonia costituisce uno dei più ragguardevoli frutti della cultura musicale altomedievale. Gli inizi di questo percorso non hanno tuttavia lasciato traccia scritta fino alla seconda metà del IX secolo, quando due trattati redatti nella Francia del Nord, intitolati *Musica enchiriadis* e *Scholica enchiriadis*, nei quali si dà una descrizione delle prime forme di canto a voci sovrapposte, ci offrono notizia dell'esistenza di una prassi già consolidata. Sui primi passi della polifonia liturgica c'è chi ipotizza un'origine bizantina, dal momento che anche altre novità musicali comparse in Occidente provengono dalle rive del Bosforo, come ad esempio il sistema dell'ottooeco e l'organo. Recenti interpretazioni hanno anche sollevato il dubbio che il repertorio occidentale non sia mai stato puramente monodico, prevedendo invece dei raddoppi di voce durante l'esecuzione, prassi da cui avrebbe preso poi sviluppo la polifonia vera e propria.

I brani polifonici riportati nella *Musica enchiriadis* non valgono a fare luce sull'enigma: l'anonimo autore li denomina *organa*, termine che farebbe pensare a un'imitazione della musica suonata su uno strumento. Essi si presentano come una sorta di tropatura verticale, in cui a una voce desunta dal repertorio liturgico (*vox principalis*) ne viene aggiunta un'altra (*vox organalis*) che la raddoppia, nota per nota, a una distanza di ottava, di quinta o di quarta. La proibizione di intonare l'intervallo dissonante di quarta eccedente porta l'autore a suggerire il ricorso all'unisono o agli intervalli imperfetti di seconda o terza, oppure di ricorrere al moto contrario delle parti, accorgimenti compositivi che pongono le basi per i futuri sviluppi del contrappunto e dell'arte polifonica.

Altra caratteristica innovativa dei primi due trattati di polifonia è l'utilizzo di un sistema di notazione, detta "dasiana" (dal greco *daseia*), assommante 18 simboli volti a indicare con precisione, in associazione a un sistema di righe

orizzontali (in cui si preannunciano il tetragramma e il pentagramma), i diciotto suoni della scala di riferimento e dunque gli esatti movimenti ascendenti o discendenti della melodia.

L'iconografia degli strumenti medievali

Gli strumenti musicali usati nei primi secoli del Medioevo ci sono noti soprattutto attraverso le opere d'arte. Ciò che noi vediamo tuttavia è da leggersi con cautela, dato che gli artisti sono raramente musicisti e quasi mai liutai. Ciò che poi deve essere considerato da chi oggi si rivolge a questo tipo di fonte per la conoscenza del mondo sonoro medievale, è la sovrapposizione di rimandi storici, religiosi, culturali che sono sottesi all'immagine artistica. Rimandi spesso difficili da ripercorrere a ritroso e da sciogliere ma che, proprio per questo, rendono affascinante almeno il tentativo.

L'iconografia e gli strumenti musicali: problemi e avvertenze

Lode sia al Signore

Salmo 150

Laudate domino in sanctuario eius [...]

Laudate eum in sono tubae

Laudate eum in psalterio et cithara

Laudate eum in tympano et choro

Laudate eum in chordis et organo

Laudate eum in cymbalis bene sonantibus

Laudate eum in cymbalis iubilationis [...].

Pochi strumenti musicali costruiti nel Medioevo sono giunti fino a noi, e ciò che si è conservato è rappresentato da strumenti, come le percussioni o i fiati, realizzati in metallo o avorio. I resti di questo mondo sonoro sono, dunque, fundamentalmente le immagini consegnateci dall'arte, un repertorio figurativo che, però, per quanto affascinante, è ambiguo, non rende pienamente conto della realtà dello strumentario dell'epoca e per questo motivo ha bisogno di essere interpretato. Cosa ci racconta l'immagine "musicale"? Come va intesa? Quanto vediamo oggi nel portale di una chiesa, in un capitello o nella miniatura di un codice è davvero la registrazione fedele del produrre ed eseguire musica nei tempi passati, e nel Medioevo in particolare? Queste raffigurazioni non sono assimilabili a una fotografia, ma mostrano l'idea che un artista visivo (pittore, scultore, miniatore) ha della musica. Molto spesso egli non ha un rapporto diretto con lo strumento musicale e lo dipinge trattandolo come un qualsiasi altro oggetto, spesso apportandovi delle variazioni, dando vita così a posteriori ai mille dubbi e illusioni sulla effettiva congruenza dello stesso.

Gli strumenti musicali del Medioevo

Nelle opere d'arte sacra del Medioevo la musica è chiamata ad assolvere alla funzione – insieme alle figure, ai colori, agli ori profusi – di toccare l'animo (e la vista) del fedele nel cammino di luce e di grazia. Accanto alle consuete e immancabili trombe bibliche, segno eloquente della potenza e del giudizio divino, vere e proprie “orchestre angeliche” iniziano ad arricchire i cieli cristiani con uno strumentario sempre più variegato che trova la sua legittimazione nei versetti del Salmo 150. Tubae, psalterio, cithara, tympano, choro, organo, cymbalis costituiscono, però, solo apparentemente un elenco dettagliato di strumenti adatti a sottolineare la gioia e l'acclamazione al Signore, ma in realtà non sono che una generica enumerazione di categorie organologiche: strumenti a fiato, a percussione, a corda. Se le diverse tipologie di fonti (teoriche, bibliche, storiche o letterarie) risultano confuse soprattutto per quanto riguarda l'esatta corrispondenza tra uno strumento e il nome a esso associato, l'iconografia musicale può fornire, almeno visivamente, il panorama sonoro dell'epoca. Un panorama in cui, è bene ricordarlo, lo strumento raffigurato è solo l'ultimo fermo immagine di tradizioni e rimandi culturali molto più antichi.

Gli strumenti reali e quelli della tradizione biblica

Con il termine “viola” si intende genericamente uno strumento ad arco che, pur nelle diverse forme, è costruito in carpenteria (pezzi separati e poi assemblati) con cassa armonica, fasce e manico nettamente distinguibili tra loro. Anche il fiddle e la fidula, pur con diverse problematiche, possono essere ricondotti alla categoria generale rappresentata dalla viola. A questa famiglia appartiene anche la viella, la cui caratteristica peculiare è costituita dai piroli che tendono le corde, infissi perpendicolarmente (sagittalmente) su un cavigliere piatto. Si tenga presente che nelle fonti più antiche il termine “viella” è usato indiscriminatamente al fianco di altri termini come “ribeca” o “lira” per indicare genericamente uno strumento ad arco. La ribeca in realtà non è costruita in carpenteria, bensì scavata in un unico blocco di legno; anch'essa ad arco, è dotata di tre corde ed è suonata a braccio. Il manico termina con un cavigliere piegato all'indietro (a falchetto), quasi sempre ornato da una testa scolpita di animale. Di importazione araba, la ribeca trae le sue origini dal rabab che però non è suonato a braccio, ma tenuto tra le gambe dal suonatore. Dello strumento moresco la ribeca conserva un dettaglio costruttivo del tutto particolare: la parte anteriore è sempre realizzata in due sezioni di legni diversi, a ricordo del piano armonico del rabab, realizzato in pelle e perciò nettamente distinguibile dalle altre parti della cassa.

I termini “lira” e “cithara” ricorrono con frequenza nel Medioevo: il primo per indicare, appunto, una viella, e il secondo riferito a uno strumento a pizzico. La cithara è costituita da una cassa armonica, che termina ai lati del manico con delle punte ad ala, e da una tastiera fatta a gradini decrescenti di legno. Bisogna notare che, per quanto riguarda la loro denominazione, la sovrapposizione concettuale con i due più importanti cordofoni a pizzico del mondo classico (la lyra, suonata da dèi ed eroi, e la kithara, strumento dei

musicisti professionisti) ha portato nel tempo ancora più caos nella esatta valutazione di alcuni strumenti citati nelle fonti scritte.

Per quanto riguarda ancora gli strumenti a pizzico, quello che ricorre costantemente nell'iconografia medievale è il liuto, di derivazione araba come la ribeca. Attraverso la Spagna e la Sicilia i Mori introdussero, verso la fine del IX secolo, lo strumento chiamato semplicemente al'ud ("legno") che, attraverso varie trasformazioni linguistiche – in spagnolo laúd, in portoghese alaude, in francese luth, in tedesco laute – giunge all'italiano laúto. Il liuto è costituito da un guscio, formato da listelli di legno chiamati doghe, e da una tavola armonica munita di un caratteristico foro armonico traforato ("rosetta") in posizione quasi centrale. Il suo manico, intorno al quale sono fissati dei legacci di minugia che costituiscono i tasti, termina con un cavaliere a paletta ripiegato all'indietro, quasi ad angolo retto con la tastiera.

Un altro strumento a pizzico, appartenente alla famiglia del liuto, è la mandòla, di dimensioni più contenute e dotata, al posto della paletta, di un cavaliere a falchetto raffigurante spesso una testa di animale.

Per quanto concerne gli strumenti a fiato, accanto alla tromba – terribile colonna sonora del Giudizio finale – e allo shofar – il tradizionale corno di montone della tradizione ebraica – compaiono strumenti ad ancia, ossia muniti di una sottile porzione di canna vibrante che, inserita all'interno dell'imboccatura, conferisce una sonorità molto penetrante. Derivanti dall'aulos greco, questi strumenti, insieme ai flauti dal suono decisamente più contenuto, cominciano ad affiancare le trombe nelle rappresentazioni della musica celeste.

Un altro strumento che in epoca medievale si afferma sempre più nelle raffigurazioni sacre è l'organo portativo, cioè in una versione piccola facilmente trasportabile e suonabile da una sola persona. La prima testimonianza iconografica di un organo con sistema pneumatico (e non più idraulico, come nell'antichità) risale al 393 ed è scolpita sulla base dell'obelisco di Teodosio a Bisanzio (nell'odierna Istanbul), a testimonianza di quella regalità che lo rende adatto a sottolineare, anche in ambito iconografico cristiano, il potere e la magnificenza divina. Altro strumento tipicamente medievale è l'organistrum, o ghironda, in cui una ruota di legno, fatta girare, sfrega da una a tre corde tastabili (che quindi producono la melodia), mentre due corde di bordone, suonando a vuoto, forniscono l'accompagnamento di base. A rendere più sontuosa l'immagine dell'acclamazione e della gioia del canto di lode, sono raffigurate svariate tipologie di percussioni, quali tamburi a cornice, sognagli, legnetti, triangoli, campane e campanelli.

Lo strumento più rappresentativo del mondo medievale è tuttavia il salterio, legato strettamente alla figura del re David che, secondo la tradizione veterotestamentaria, lo avrebbe utilizzato per accompagnare la recita dei salmi da lui composti ("salterio" è anche, non a caso, sinonimo del corpus dei 150 salmi). Si tratta di uno strumento a pizzico abbastanza semplice: una

cassa piatta, generalmente di forma trapezoidale, sulla quale sono tese un certo numero di corde, al di sotto delle quali sono posizionati lunghi ponticelli inclinati che ne variano la lunghezza vibrante. Sulla tavola armonica si rilevano da una a tre rosette. La più antica rappresentazione pervenutaci del salterio si trova in un rilievo del santuario di Santiago de Compostela (in Galizia), risalente al 1184. Nell'iconografia davidica il salterio si alterna a una piccola arpa, che spesso poi l'ha sostituito. Re David, al quale si deve, secondo la tradizione biblica, non solo la composizione dei salmi ma anche l'organizzazione musicale del culto (Cronache 15, 16-24), è spesso ritratto mentre danza insieme a Eman, Asaf ed Etan, i rappresentanti dei Leviti designati, oltre che al trasporto dell'arca dell'Alleanza, all'esecuzione strumentale e ai canti di lode. La raffigurazione del re David come musicista, cantore e compositore diventa nel Medioevo un tema iconografico molto amato, sia per quanto riguarda la raffigurazione di testi sacri, che di quelli laici. Un interessante esempio è costituito dalle Cantigas de Santa Maria di re Alfonso X di Castiglia il Saggio. Dopo averne composto il testo e le musiche (dedicati a Maria e ai suoi miracoli), il sovrano dà ordine di miniare i testi delle pagine più importanti (le cantigas de loor) con una puntuale raffigurazione degli strumentisti della propria corte; egli stesso è ritratto seduto sul trono, a guisa di novello David, nella sontuosa miniatura iniziale, attorniato dai suoi scribi e dai musicisti.

Visioni ed esperienze del corpo e della danza

Le concezioni del corpo che connotano l'alto Medioevo inevitabilmente segnano anche l'esperienza del danzare. La condanna e la mortificazione della carne, ma anche la sua glorificazione e la sua elevazione, sono tensioni laceranti, impresse su un corpo che, orfano di spazi teatrali ormai in rovina, continua a esporsi nelle pubbliche piazze o all'interno delle chiese attraverso un agire ora scomposto e terrorizzato ora sublimato e sereno, che rende palese e contribuisce a diffondere una simbolizzazione del gesto saldamente consolidata in vari ambiti del comportamento e della riflessione propri dell'epoca.

Il controverso rapporto con il corpo e con i sensi

Nell'alto Medioevo si elaborano e si strutturano modalità di pensiero e di comportamento che danno forma alla cultura occidentale in alcuni dei suoi aspetti connotanti: così è per gli atteggiamenti nei confronti del corpo. Come nota Jacques Le Goff nel suo libro *Il corpo nel Medioevo*, è in questo periodo che si impianta quell'elemento fondamentale della nostra identità collettiva costituito dal cristianesimo, tormentato dal problema del corpo, glorificato e represso, esaltato e nello stesso tempo respinto.

È vero che le prime dottrine cristiane si pongono in evidente continuità con lo stoicismo antico per quanto riguarda una certa austerità nella cura del corpo, incluso l'approccio alla sessualità, e nell'indagine introspettiva, come rilevano ad esempio Michel Foucault nella sua *Storia della sessualità* (1976) e Paul Veyne in *La società romana* (2004). D'altra parte, l'ammirazione per la

cultura erudita del tardo impero, in cui probabilmente si formano anche i Padri della Chiesa, come Ambrogio e Agostino, non impedisce ai neoconvertiti di allontanarsi e di rigettare questa stessa cultura. Si determina così una frattura che è anche affermazione di un nuovo modo di intendere l'essere umano e che trova un'ideologia forte – nonché adeguate strutture sociali e modalità di pensiero – con l'istituzionalizzazione della religione cristiana.

Il Medioevo, secondo Le Goff, è il tempo in cui le lacrime sono un dono, il sangue e lo sperma un tabù, il riso è messo al bando, il sogno viene represso, la stigmata si imprime sulle carni dei prescelti; è il tempo della peste, a partire dalla metà del VI secolo, e della lebbra, a partire dal VII secolo; è il tempo in cui i morti si mescolano ai viventi, con il cimitero al centro dello spazio urbano; è il tempo dei mostri, dei corpi dalle parti ipertrofiche, deformate, mutili o dislocate, dei corpi ibridati con animali, piante o corpi di diverso sesso. Il cristianesimo, tramite i suoi strumenti secolari, lavora invece proprio per eliminare questi aspetti, per rendere il corpo liscio e impermeabile, privo di irregolarità, aperture o protuberanze, in un processo che cerca di separare dimensione corporea e dimensione sacra, quasi a voler escludere la possibilità di accedere a quest'ultima attraverso percorsi che non siano inseriti nella convalidata via della liturgia ecclesiastica. L'ideale ascetico fonda il monachesimo, che a sua volta lo istituzionalizza: la rinuncia al piacere e la lotta contro le tentazioni vengono riconosciute e praticate come mezzi per liberare l'anima dalla prigione del corpo. Così il digiuno – o comunque le interdizioni relative ad alcuni alimenti – e le sofferenze autoinflitte vengono cadenzati nel corso dell'anno secondo un preciso calendario ed estesi ai laici a partire dalla riforma monastica dell'XI secolo, anche se in realtà sono praticati già in precedenza. Con la riforma gregoriana, poi, il controllo del corpo trionfa includendo fermamente la sessualità, di cui si definiscono tempi e modi sia in ambito laico – all'esterno e all'interno del matrimonio – sia in ambito clericale.

Nel contempo, i Padri della Chiesa celebrano la bellezza e la bontà del corpo, creato a immagine e somiglianza di Dio e destinato ad accogliere il figlio stesso di Dio. Ambrogio, nell'Hexaemeron, loda le membra destinate ad essere animate dal soffio divino, Agostino nel De genesi ad litteram (401–415 ca.) nota la singolare prestanza del corpo umano nel suo insieme, Cassiodoro nel De anima (ante 554) afferma la capacità che il volto possiede di comunicare all'esterno pensieri e sentimenti. In seguito, come nota Alessandro Ghisalberti nel suo saggio Il pensiero medievale di fronte al corpo (1983), nell'alto Medioevo è riscontrabile una tendenza a cercare di superare la concezione del corpo come carcere per accogliere quella del corpo come tempio dell'anima; il corpo non viene dunque visto semplicemente come schiavo da dominare, ma assurge alla dignità di compagno dell'anima.

Nella cultura cristiana, in sostanza, il corpo non ha un'autonomia riconosciuta, ma viene compreso soltanto in relazione all'anima. Interno ed esterno, dentro e fuori, sono saldati da strette relazioni e da analogie

esplicative. I Padri del deserto di Siria e di Egitto, dal III al V secolo, intendono ricostruire la personalità umana agendo sul corpo, considerato quindi un tramite tra umano e divino. Del resto, l'intrinseca connessione di anima e corpo viene affermata, da un punto di vista filosofico, negli scritti di filosofia naturale di Aristotele – in particolare nel *De anima* – letti con reverenza e assimilati in profondità a partire dalla metà del secolo XII, e viene poi spiegata dai filosofi del secolo successivo nel quadro di una visione unitaria dell'uomo, pur nelle notevoli divergenze di interpretazione della psicologia aristotelica.

L'importanza del gesto

Posta la fondamentale unione tra anima e corpo, che secondo Jean-Claude Schmitt costituisce il principio chiave di tutta l'antropologia medievale e che informa antropomorficamente la concezione del mondo in tutti i suoi aspetti, il gesto viene considerato come manifestazione visibile di un'invisibile anima e come strumento utile a disciplinare e a elevare la stessa anima.

La civiltà medievale è stata infatti definita come "civiltà del gesto". I gesti consolidano le relazioni sociali: permettono la trasmissione dei poteri politici o religiosi, rafforzano i giuramenti, affermano l'appartenenza a uno degli *ordines* in cui è divisa la società, confermano le gerarchie, regolano conflitti, caricano di senso anche varie azioni della vita quotidiana.

A giudizio dei Padri della Chiesa, il corpo va regolato e contenuto anche attraverso gesti opportunamente codificati, corretti, ragionati, in particolare per quanto riguarda i movimenti, gli atteggiamenti e le posizioni consoni a uomini di chiesa, a chi riveste cariche importanti, alle donne appartenenti alle classi agiate. Il monachesimo occidentale, che si costituisce intorno al VI secolo, fissa regole concrete che disciplinano il corpo indicando con chiarezza, in testi come la Regola del Maestro e la Regola di san Benedetto, pratiche, comportamenti e posizioni corretti o inadeguati. Ma accanto a questo gesticolare ascetico si può rintracciare un gesticolare santo che esalta i movimenti ampi e rapidi del corpo, il canto, la musica strumentale e la danza, come mostra, in un cofanetto d'avorio realizzato intorno al 1100, una raffigurazione in cui Cristo, racchiuso in una mandorla mistica sostenuta da quattro angeli, si lancia con energica foga verso la mano di Dio protesa sopra di lui. Il corpo dell'uomo medievale si fa gesto significativo in molteplici occasioni, come attesta la ricca iconografia che in epoca carolingia, tra VII e XI secolo, accompagna, ad esempio, i manoscritti più e più volte riprodotti delle commedie di Terenzio o che impreziosisce il celebre Salterio di Utrecht (IX sec.), i cui disegni, liberi da rigidi confini rispetto al testo, delineano figure umane mobili e frementi. In seguito, nelle miniature ottoniane ricche di oro e di colore dell'XI secolo, il movimento si fisserà in una ieraticità statica e solenne.

Già degli autori pagani del V secolo, come Macrobio, vedono il gesto in indissolubile connessione con la musica, collocata nel quadrivium, in compagnia delle altre scienze esatte (aritmetica, geometria, astronomia).

Così, secondo Platone e i filosofi neoplatonici il movimento del corpo deve essere retto dalla stessa armonia numerica che informa il moto degli astri, da un ritmo che è alla base della musica e del canto. A parere di Marziano Capella il movimento va razionalmente regolato, attraverso l'arte, per uniformarlo all'armonico ritmo dell'universo, di cui il corpo umano è metafora (analogamente, peraltro, esso è metafora della Chiesa, dello Stato, della città). Tuttavia, chi si esibisce in pubblico viene spesso descritto nel proprio sconveniente gesticolare, come afferma Isidoro di Siviglia che, nell'*Institutionum Disciplinae*, deprecava "le contorsioni dei mimi e i gesti dei buffoni che corrono qua e là". Così sarà anche in seguito nei testi teorici e normativi riguardanti i gesti, dove la gesticulatio negativa ed eccessiva dell'istrione viene opposta al gestus positivo e moderato del buon oratore e del buon cristiano. Soltanto a partire dal XII secolo l'immagine del giullare tende talvolta ad accogliere in sé inusuali aspetti positivi, progressivamente confermati dall'affermarsi di una cultura urbana connotata da valori autonomi rispetto a quelli monastici.

È inevitabile che le visioni del corpo affermatesi nel Medioevo segnino, di conseguenza, anche la danza, che, smembrati gli spazi teatrali dell'Antichità, ormai in abbandono, viene praticata nelle pubbliche piazze o all'interno delle chiese, nelle aie di campagna o nel chiuso delle abitazioni dei potenti, esibizione di sé di fronte a chi guarda, ma anche esperienza di sé, espressione di moti interiori, celebrazione di riti, affermazione di relazioni sociali.

Come ha sottolineato ancora una volta Le Goff, nel Medioevo "il corpo è luogo di un paradosso", poiché è sede del peccato ma può essere strumento di redenzione e di salvezza, come racconta il corpo martirizzato e glorificato di Gesù. Allo stesso modo la danza – che nel corpo trova strumento e sostanza imprescindibile – oscilla tra due modelli biblici antagonisti e polarizzanti: quello pio del re David di fronte a Dio e quello malvagio di Salomè al banchetto di Erode. L'ambivalenza nei confronti del corpo e gli ambivalenti valori in esso rintracciati informano anche la danza, che, anzi, proprio grazie a questo suo peculiare carattere, ha il potere di rendere esplicite le connessioni intrinsecamente umane tra alto e basso, immateriale e materiale, fondandosi su un infinito deposito di segni, sovrabbondanti rispetto alle capacità sistematizzanti del sapere razionale.

Musica del Medioevo centrale

Introduzione alla musica

Nei secoli XI e XII la musica compie una notevole evoluzione, sia nella teoria che nella prassi, accostandosi in modo ormai chiaro a quella concezione di arte, più che di scienza, che caratterizza l'idea di musica ereditata dalla modernità occidentale. Tale cambiamento è reso possibile da significative trasformazioni, sia a livello culturale generale, sia nell'ambito della stessa pratica del canto.

È anzitutto l'opera teorica e pedagogica di Guido d'Arezzo a dare l'avvio decisivo a questa trasformazione. La diffusione della notazione su rigo e del sistema di lettura delle note introdotti dal monaco aretino, basati sui criteri della semplicità e della "universalità" della loro applicazione, favorisce il fiorire di forme e generi musicali nuovi e aiuta a inserire nel contesto della teoria gli sviluppi delle prime forme di polifonia. Inoltre, contribuisce a far sì che il teorico stesso della musica divenga il tramite che rende comprensibili, attraverso un linguaggio tecnico e specialistico, le nozioni di base e le metodiche compositive di un'arte ormai varia e multiforme.

Ciò si riflette anche a livello speculativo, e nelle opere enciclopediche del tempo la musica, pur sempre inquadrata come disciplina matematica, assume interesse per i suoi contenuti tecnici e operativi. La musica è scienza ma anche arte e tecnica del cantare e del suonare, come attestano le enciclopedie redatte nei secoli centrali del Medioevo, le quali tendono a mettere in relazione le tecniche e le arti meccaniche ai saperi scientifici teorici. La musica si fa "pratica" anche nella relazione, già definita nell'Antichità, con le arti del trivio, in particolare la grammatica e la retorica, e in modo più circostanziato che nel passato i teorici insistono sulle analogie fra il sistema linguistico verbale e le strutture melodiche musicali, sempre più riconosciute come un vero e proprio linguaggio creato dall'uomo ai fini del diletto e dell'elevazione morale.

Il senso di rinnovamento che caratterizza questi secoli non interrompe, però, la tradizione culturale precedente, e l'Europa cristiana consolida e amplia le manifestazioni del culto religioso, della liturgia e del canto che sono state tramandate, negli aspetti essenziali, fino a oggi. Questa compenetrazione tra tradizione e innovazione è resa palpabile dall'arte della tropatura, che elabora e riceve negli spazi istituzionali le tradizioni della nuova canzone ritmica, la drammatizzazione in ambito religioso e la polifonia, tutti fenomeni che entrano nella storia musicale europea, per restarvi fino ai nostri giorni.

In tale processo di rinnovamento, anche la cultura femminile acquisisce un ruolo di centralità rispetto ai secoli passati. Il culto mariano, diffuso in tutta Europa, e la lirica cortese offrono un'immagine della donna assai più articolata che negli stereotipi precedenti della madre e della monaca. Questa nuova rappresentazione del mondo femminile si affianca all'esperienza di donne reali, che riescono a far sentire la propria voce nell'ambito della cultura monastica, nel contesto della vita cittadina e nella società cortese. In questi esempi di cultura femminile si insinua la musica, come una sorta di sottile filo conduttore che lega esperienze profondamente diverse di

sensibilità artistica, quali quelle di Ildegarda di Bingen e delle “trovatrici” provenzali.

Alle radici della cultura europea, che adesso si esprime anche nelle lingue volgari neolatine, si colloca la tradizione della lirica trobadorica, nelle corti della Francia meridionale. L'attività dei trovatori si incarna nell'elaborazione dell'occitanico, lingua letteraria che esprime una nuova poetica dell'amare e del cantare. Ai trovatori si deve l'elevazione a genere alto del canto in volgare e della forma poetico-musicale della “canzone”. Espandendosi nel nord, la lirica cortese si rinnova grazie ai trovieri che celebrano, in francese, la fin 'amor, mentre in area tedesca i Minnesänger danno vita a una vasta produzione lirica nella quale l'ideale cortese è permeato di spontaneità e naturalezza. In questa variegata e interessante fucina poetico-musicale si colloca anche il repertorio dei canti della Sicilia normanna, terra di ricchissima fioritura culturale, che nelle testimonianze della sua musica presenta caratteri di modernità compositiva, quasi audaci per l'epoca e per il genere, con rime originali, nuovi schemi ritmici e addirittura un forte senso tonale ante litteram, tutte soluzioni ben lontane dalla modalità che il canto gregoriano aveva fissato nei secoli precedenti.

In questo clima non è quindi sorprendente che piano piano emerga l'esperienza, ancora in larga parte oscura e affidata all'oralità, del teatro, soprattutto religioso, ricco di eventi eterogenei tra loro, in cui anche la danza compare in forme non immediatamente storicizzabili, e in presenze legate più spesso a un immaginario ancora in formazione. Parimenti, anche la musica strumentale, non più solo relegata alle testimonianze bibliche simboliche o, al contrario, all'idea di negatività demoniaca nella quale era stata inquadrata nell'alto Medioevo, comincia ora un lentissimo processo di elaborazione, testimoniato da sporadici frammenti superstiti, letterari e iconografici, nonché nei resti materiali degli stessi strumenti musicali.

Il pensiero teorico musicale

Guido d'Arezzo e la nuova pedagogia musicale

Nel secolo XI in Italia si rinnovano la teoria e la pedagogia musicale, secondo principi che hanno immediata fortuna e stanno alla base dell'insegnamento della musica per molti secoli. Principale fautore è il monaco Guido, che propone un nuovo rapporto di complementarità fra teoria e pratica. Con l'invenzione della notazione su rigo e di un metodo di intonazione degli intervalli vara il superamento dell'apprendimento puramente mnemonico della musica e il passaggio alla sua esatta trasmissione scritta.

La figura storica e l'opera di Guido d'Arezzo

Il rinnovamento della teoria e della pedagogia musicale avvenuto in Italia nella prima metà del secolo XI è certamente conseguente alla maturazione di riflessioni ed esperienze elaborate nel corso di almeno due secoli, da quando cioè sono stati redatti i primi trattati medioevali sulla musica in relazione al

canto liturgico. È però altrettanto certo che la sintesi operata in quest'epoca si alimenta altresì di motivazioni extramusicali e soprattutto che il suo immediato accoglimento si comprende appieno se è posto in relazione con il particolare momento storico vissuto dalla Chiesa, principalmente in Italia.

All'alba dell'anno Mille sulla Chiesa pesa la crisi seguita al crollo dell'impero carolingio. La simonia, aggravata dal concubinato dei preti, il cosiddetto nicolaismo, è endemica e ha generato un soffocante groviglio di interessi. Il papato è condizionato dall'imperatore tedesco. Al tempo stesso l'Italia è percorsa da fermenti di rinnovamento ecclesiale di cui i monaci costituiscono l'avanguardia. Accanto a loro, vescovi riformatori agiscono nelle diocesi, tentando di restituire alla Chiesa il diritto dell'indipendenza dal potere laico e il dovere di predicare il Vangelo. Fra la Toscana e la regione padana fioriscono personalità carismatiche: san Romualdo, fondatore di Camaldoli, propugna la riscoperta della vita eremitica; san Pier Damiani alterna la vita solitaria con una predicazione infuocata; non molto tempo dopo san Giovanni Gualberto dà vita al movimento di Vallombrosa.

È significativo che il dibattito sull'insegnamento del canto liturgico si sviluppi nelle stesse aree interessate da queste esperienze. Figura dominante è quella di Guido. Monaco a Pomposa, presso Ferrara, sul delta del Po, cerca di portare il suo contributo al secolare problema della disomogeneità del canto liturgico, eseguito con notevoli discrepanze da luogo a luogo. Il problema va affrontato, secondo Guido, partendo dalla notazione, cioè dalla scrittura musicale.

I neumi, i segni che suggeriscono al cantore l'andamento della melodia, non indicano esattamente l'altezza dei suoni e, se il cantore non conosce a memoria la melodia, non servono a nulla. Di fatto, siamo in regime di tradizione orale o semiorale. Guido sperimenta un insegnamento impiegando libri dotati di adeguata notazione (probabilmente la notazione alfabetica, in principio), ma la sua proposta è respinta dai confratelli: è assai probabile che il cambiamento delle modalità cognitive (dall'oralità alla lettura) sia sembrato loro troppo brusco. Inoltre, Guido ridimensiona il ruolo dei cantori, facendo in modo che non siano più i soli depositari delle melodie sacre. A seguito delle critiche dei confratelli, Guido è costretto ad andare esule ad Arezzo, la città in cui si sviluppa la sua attività. Qui è accolto dal vescovo Teodaldo, prelado profondamente impegnato nella riforma della Chiesa locale. Istruisce nel canto i fanciulli della cattedrale; scrive il *Micrologus*, un trattato in cui espone i principi della teoria musicale, la stessa materia riassunta anche in altri due testi: le *Regulae rhythmicae* (in versi) e una sezione (in origine forse autonoma) della *Epistola ad Michaellem*. Nel *Prologus in Antiphonarium* illustra un nuovo sistema di notazione musicale.

La fama dei fanciulli cantori da lui addestrati si diffonde, il papa Giovanni XIX lo convoca a Roma e, sperimentata in prima persona l'efficacia del nuovo sistema, invita Guido a tornarvi l'inverno successivo per istruire il clero romano. Non sappiamo se ciò sia avvenuto, anche perché di lì a poco Giovanni muore. Forse l'interesse papale favorisce la straordinaria fortuna

delle innovazioni guidoniane, che, si ipotizza, risultano funzionali, per quanto riguarda il segmento liturgico, al contesto della vasta opera di riorganizzazione, ordinamento e omogeneizzazione intrapresa dalla Chiesa, culminata nella seconda metà del secolo con la riforma di Gregorio VII. Al grande successo del sistema elaborato da Guido contribuiscono inoltre la chiarezza e il fascino del suo stile letterario. Egli scrive in modo chiaro e vivace; alle spiegazioni tecniche alterna sentenze icastiche e paragoni immaginosi; usa magistralmente il *cursus* (cioè la prosa ritmica, punteggiata di cadenze differenziate in base agli accenti delle parole che concludono le singole frasi) e padroneggia i versi poetici, come le *Regulae rhythmicae* dimostrano brillantemente.

La teoria musicale

Come si è detto, alla base del lavoro di Guido sta il superamento dell'apprendimento tradizionale della musica, fondato sull'imitazione. I cantori non devono più ripetere a memoria quanto hanno ascoltato dalla voce del maestro. Questa modalità di insegnamento, infatti, oltre che richiedere un tirocinio interminabile, è esposta secondo il monaco pomposiano a inesattezze di vario genere, mettendo a repentaglio la corretta trasmissione delle melodie, come dimostrano le differenze che si riscontrano da luogo a luogo. Serve un sistema pratico diverso, più efficace, più sicuro. Un sistema che tuttavia deve fondarsi su una base teorica, che permetta al cantore di acquistare la consapevolezza del suo operare. Ciò modifica i termini dell'antica distinzione fra *musicus* (il teorico) e *cantor* (il pratico), canonizzata nel mondo latino da Boezio. Tutti ricordano i famosi versi che aprono le *Regulae rhythmicae* e sembrano enfatizzare la distanza fra "musicista" e "cantore":

Guido d'Arezzo

La distanza tra il "musicista" e il "cantore"
Regulae rhythmicae

Vi è una gran differenza fra i musicisti e i cantori: questi muovono la bocca, quelli conoscono i principi della musica; ma chi agisce senza sapere ciò che fa, bestia è il suo nome.

Testo originale:

Musicorum et cantorum magna est distantia: | Isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica. | Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.

Leggendo queste parole, però, si capisce che il *cantor* di Guido è altra cosa dal *cantor* di Boezio: non lo studioso impegnato nello studio filosofico della musica, ma il musicista che esercita la propria arte conoscendone i fondamenti teorici. Tali fondamenti non corrispondono al tradizionale armamentario aritmetico-teologico (Guido non lo disprezza, ma lo giudica inutile alla pratica): la teoria musicale è un insieme di nozioni funzionali a cantare bene. Si chiarisce così la conclusione dell'Epistola ad Michaelem: "Boezio, il cui libro non è utile ai cantori, ma solo ai filosofi". Il dualismo

musicus / cantor di Boezio è ora sostituito da una triplice distinzione: philosophus / musicus / cantor, in cui il musicus antico corrisponde al philosophus. Per Guido teoria e pratica devono essere complementari, una teoria fine a se stessa non ha senso, tanto quanto non ne ha una pratica irrazionale.

Operando in questa prospettiva, Guido fonda il concetto moderno di teoria musicale: una teoria che, partendo dallo studio dei singoli suoni, si sviluppa gradualmente, abbracciando gli elementi fondamentali della musica in funzione della pratica. Il *Micrologus* non presenta grandi novità di contenuto, ma spesso è nuovo il modo in cui i concetti sono spiegati. Ad esempio, l'ottava non è catalogata fra le *consonantiae* ("consonanze"), posizione contraria a tutta la tradizione: la ragione è, secondo Guido, che il concetto di consonanza implica la situazione di concordia fra due elementi differenti; al contrario, l'ottava è costituita da due suoni uguali, posti semplicemente a diversa altezza, quindi non è "consonanza" ma "uguaglianza" di due suoni. È chiaro che un modo tale di elaborare i concetti teorici si fonda sull'osservazione della realtà ed è giustificato dalla sua stretta relazione con lo scopo pratico del canto. Un altro elemento teorico importantissimo è la razionalizzazione del mutato concetto di modo: il modo gregoriano non è più visto quale aggregazione di formule musicali, quanto piuttosto come scala.

La notazione alfabetica

La riflessione teorica fornisce le basi di un rinnovato sistema di notazione, capace di esprimere con esattezza l'altezza dei suoni. Due sono le fonti principali di Guido: il trattato *Musica enchiridion*, scritto nel secolo IX nella Francia del Nord, e il *Dialogus de musica*, di origine nord-italiana, praticamente contemporaneo a Guido. Alla *Musica enchiridion* il monaco pomposiano si ispira per l'approfondita analisi degli elementi fondamentali della musica; da qui sviluppa lo studio dei rapporti fra i suoni e la teoria dei "suoni affini", quelli che permettono la trasposizione.

Dal *Dialogus* (che, stando ad alcuni indizi, alcuni dei quali emersi recentemente, potrebbe essere una sua opera giovanile), riprende la regola per definire il modo musicale di un canto: l'attribuzione a questo o a quel modo dipende dalla nota finale, mentre un altro elemento di valutazione è l'estensione della melodia. Come si è detto, questa idea si accorda con la tendenza dell'epoca, che concepisce i modi come porzioni di scala, anziché come aggregazioni di suoni intorno a un centro tonale. L'autorità di Guido contribuirà grandemente a diffondere la teoria che rappresenta gli otto modi gregoriani come altrettante scale.

Un altro importante contributo del *Dialogus* è la costruzione della scala sulla base dell'ottava (e non sul tetracordo, come si usava in precedenza). La scala è espressa mediante una notazione alfabetica speciale, che Guido perfeziona in questa forma: ciascuna nota è designata con una propria lettera; le prime sette sono maiuscole, la loro ripetizione all'acuto è in lettere minuscole; si

aggiungono quattro note superacute in minuscole sovrapposte, mentre al grave si pone una nota espressa dalla lettera greca gamma (Γ A B C D E F G a b/h [b quadratum] c d e f g aaa bb/h [b quadratum]h cc dd). La nota 'b' può essere rotonda (b, cioè b molle) o quadrata (h, cioè b quadratum), ma la prima è ammessa solo eccezionalmente. Il vantaggio pratico di questa notazione costruita sull'ottava è che a suono uguale corrisponde segno uguale. Anche in questo caso è chiaro che la definizione teorica è stata effettuata a misura della funzionalità pratica.

La notazione su rigo e la pedagogia musicale

Posta l'ottava a fondamento del sistema musicale e assunta una notazione alfabetica adeguata, Guido comincia a sviluppare un sistema pedagogico, la cui elaborazione ha attraversato vari stadi di sviluppo. In principio si serve probabilmente del monocordo: con l'aiuto di questo antico strumento didattico, i fanciulli imparano, nota dopo nota, le melodie trascritte in notazione alfabetica. A Pomposa e nel primo periodo di Arezzo sembra conoscere solo questo metodo e questa notazione, dal momento che nel *Micrologus* non si trova alcun cenno ad altri sistemi di scrittura musicale e di insegnamento. La mente genialmente pedagogica di Guido non tarda però a comprendere i limiti dell'una e dell'altro.

Il difetto della notazione alfabetica è che si perde il fraseggio del canto gregoriano, mentre gli agili neumi lo visualizzavano perfettamente (essi però, come sappiamo, non esprimevano con esattezza l'altezza dei suoni). Così, Guido ricerca una scrittura musicale più efficace. La soluzione è quella di inserire i neumi tradizionali in un sistema di linee; ogni segno corrispondente a un suono è collocato su una linea (o nello spazio fra due linee), in maniera tale che i suoni uguali si trovino sempre sulla medesima linea (o nel medesimo spazio). Per specificare l'altezza dei suoni, all'inizio di ciascuna linea (o spazio) è posta una lettera della notazione alfabetica (ad esempio: la lettera 'c' collocata all'inizio di una certa linea ci informa che tutti i neumi e sezioni di neumi posti su quella linea suonano 'c' ossia Do). Inoltre, le linee dei suoni Fa (F) e Do (c) sono colorate rispettivamente in rosso e giallo: ciò evidenzia la presenza del semitono e mette in evidenza un dato utile alla trasposizione (Fa e Do sono "suoni affini").

Riguardo all'apprendimento con il monocordo, il pericolo è diventare schiavi dello strumento: "Questo è un metodo da bambini, buono per i principianti, ma pessimo per chi prosegue nello studio" (Epistola ad Michaellem). Guido vuole emancipare completamente il cantore, elaborando un metodo per cantare a prima vista leggendo da libri notati con il rigo. A memoria si devono imparare non le melodie, bensì gli elementi che costituiscono una melodia, qualsiasi melodia: i suoni e gli intervalli. In tal modo, il cantore potrà intonare da solo una melodia sconosciuta, scritta in notazione su rigo e, al contrario, potrà scrivere correttamente sul rigo una melodia ascoltata. Per esercitare gli alunni, Guido si serve della prima strofa dell'inno a san Giovanni Battista *Ut queant laxis*, un testo di forte valenza simbolica riguardo alla voce e al canto.

A questo testo applica una melodia speciale, le cui frasi hanno inizio ciascuna su un grado più acuto della precedente. Frase dopo frase, si hanno così le prime sei note della scala, con il semitono E-F (Mi-Fa) al centro. Con il tempo, le sillabe del testo corrispondenti a ciascuno di questi suoni finiscono per designare i suoni stessi; nei Paesi latini essi sono tuttora i nomi dei suoni: Ut-Re-Mi-Fa-Sol-La (Ut verrà mutato in Do nel secolo XVII). La serie dei sei suoni verrà detta in seguito “esacordo”.

Come si vede, manca la sillaba per la settima nota (‘Si’). Viene perciò elaborato un sistema di trasporto dell’esacordo, chiamato solmisatio o solfisatio (solmisazione), grazie al quale tutti i semitoni sono chiamati Mi-Fa. Se tutti i semitoni si chiamano Mi-Fa, i suoni vicini prendono di volta in volta nomi diversi, in rapporto al semitono: è un sistema simile a quello dei moderni metodi Kodály o Goitre, sistemi di apprendimento della musica che usano il cosiddetto Do mobile.

In genere si attribuisce a Guido l’invenzione della solmisazione. In realtà, nelle sue opere né si trova questa parola né è descritto il sistema di trasposizione degli esacordi, perciò alcuni studiosi oggi preferiscono negargli questo apporto. Effettivamente è probabile che la complessa elaborazione della solmisazione, così come è descritta nelle fonti tardomedievali e rinascimentali, non risalga direttamente a lui. Tuttavia il meccanismo di base è perfettamente in linea con la teoria dei “suoni affini” e si trova già applicato nel manoscritto 318 di Montecassino, una raccolta di testi sulla musica scritta nella seconda metà del secolo XI (dunque in epoca molto vicina a Guido: il manoscritto è la fonte italiana più antica delle sue opere). Dobbiamo inoltre ricordare che nella Epistola ad Michaellem Guido accenna alle componenti fondamentali del proprio metodo, ma non lo descrive in dettaglio, come egli stesso precisa: “E tutto questo, mentre ogni volta con difficoltà lo spieghiamo per scritto, si chiarisce completamente solo con un semplice colloquio”. La solmisazione è per secoli alla base dell’insegnamento della musica. Quando cade in disuso, si introduce la sillaba Si ricavandola dalle due ultime parole dell’inno (Sancte Iohannes).

Un altro strumento didattico attribuito a Guido è la “mano musicale”, chiamata infatti “mano guidoniana”: serviva a memorizzare la scala, facendo corrispondere ogni nota a una giuntura o punta delle dita della mano sinistra. Nemmeno di essa si fa cenno nei suoi scritti. Tuttavia, l’uso mnemotecnico della mano per i più diversi scopi (musicali e non) è molto antico e faceva parte del patrimonio didattico comune nei monasteri.

Fra gli altri temi trattati da Guido alcuni hanno sollevato molte discussioni e stimolato contrastanti interpretazioni, in special modo il capitolo 15 del *Micrologus*, dedicato alla modulatio. Vari studiosi hanno cercato di trovare in questo capitolo precise indicazioni su come cantare il gregoriano; alcuni lo hanno usato per affermare che all’epoca di Guido il gregoriano era cantato mensuralmente, attribuendo precisi e differenziati valori alle singole note. John Blackley se ne è servito, così come di altri testi medievali, per sostenere

un'interpretazione ritmica del canto gregoriano esemplificata in numerose registrazioni discografiche, effettuate con il gruppo Schola Antiqua.

Alla base di queste discussioni c'è un equivoco. Guido non sta parlando qui di esecuzione del canto, bensì di composizione. In queste brevi pagine del *Micrologus* troviamo il primo "manuale di composizione" della storia e anche, in un certo modo, il primo abbozzo di un'estetica musicale. L'autore manifesta qui il suo ideale riguardo alla composizione liturgica, suggerendo uno stile sobrio, costituito di frasi omogenee e ben proporzionate nei loro elementi costitutivi; il lavoro del compositore è paragonato a quello del poeta, ma gli è concessa maggiore libertà. Talvolta può perfino operare in maniera non completamente conforme alle regole; malgrado ciò, il risultato è approvato dal nostro cuore e dalla nostra mente. Se ne deduce che la musica è qualcosa di profondo e quasi divino, che sfugge nella sua intima essenza alla piena comprensione umana.

La polifonia

Un altro punto molto studiato del *Micrologus* è la trattazione della diaphonia o organum, ovvero l'amplificazione di una melodia liturgica già esistente con l'aggiunta di una seconda voce. Nove fonti testimoniano che questa pratica era assai diffusa nelle chiese italiane, e oggi siamo costretti a rivedere o ad articolare meglio la tradizionale nozione di gregoriano come monodia (cioè canto all'unisono). Molti *Libri Ordinarii* - i libri che descrivevano in dettaglio le consuetudini liturgiche di una determinata chiesa, di solito una cattedrale - ci informano sulle occasioni in cui si cantava cum organo (questa espressione non si riferiva allo strumento, ma al canto polivocale). Ad esempio, dal *Liber Ordinarius* del XIII secolo della cattedrale di Firenze apprendiamo che l'esecuzione monodica del gregoriano era l'eccezione, non la regola. Nell'organum descritto da Guido la nuova voce è collocata al di sotto della melodia originale, come nella tradizione più arcaica. Si basa principalmente sull'intervallo verticale di quarta; ammette inoltre la quinta, la terza maggiore e minore, la seconda maggiore e i raddoppi all'ottava. Grande cura è riservata all'*occursus*, cioè al movimento delle due voci verso la cadenza. Non è del tutto chiaro se, spiegando l'organum, Guido stia esponendo la propria teoria su questo genere di canto o se invece stia descrivendo il canto polivocale nella maniera in cui era eseguito nella cattedrale di Arezzo. Se così fosse, il testo guidoniano rappresenterebbe una testimonianza unica del canto a più voci in uso in Italia intorno al Mille. In ogni modo, l'organum ha attirato, naturalmente, l'interesse degli studiosi moderni, ma non sembra essere stato particolarmente a cuore a Guido: ne parla nel *Micrologus*, poi non ne fa più nemmeno un cenno nelle opere successive.

Rinnovare per conservare

Esaminando l'opera di Guido nel suo complesso, possiamo dire che essa rappresenta il culmine dello sforzo, cominciato fin dal secolo IX, di studiare il suono e rappresentarlo con precisione nella notazione musicale. Guido,

uomo del proprio tempo, vissuto a stretto contatto con le più vivaci correnti di riforma della Chiesa, a questo sforzo tecnico aggiunge la preoccupazione che il canto di san Gregorio sia cantato e messo per iscritto nel modo più esatto possibile, fedele alla tradizione antica, romana e gregoriana. Questa preoccupazione è perfettamente in linea con i tentativi di riforma che mirano a una restaurazione della tradizione liturgica romana e alla sua diffusione.

Per Guido le melodie gregoriane devono essere preservate da ogni cambiamento, prodotto da innovazioni o da errori dei cantori. Ciò spiega l'apparente contraddizione che emerge dai suoi testi: da una parte, una pedagogia genialmente originale, dall'altra una teoria ostile a qualsiasi novità nel campo della creatività e del linguaggio musicale (valga come esempio la raccomandazione della massima prudenza nell'uso del bemolle perché può aprire la strada a pericolose innovazioni). Lo scopo dei suoi sforzi è mettere al riparo il canto gregoriano da alterazioni e deviazioni, causate non solo da una trasmissione imperfetta, ma anche dai nuovi orizzonti che si aprono nella musica. In sintesi, egli innova per conservare.

La musica nella cultura enciclopedica medievale

Nei secoli XI e XII la concezione della musica riflette gli importanti cambiamenti avvenuti sia a livello culturale generale, sia nell'ambito della stessa pratica del canto. La diffusione della notazione guidoniana, il fiorire di forme e generi musicali nuovi, gli sviluppi delle prime forme di polifonia, mettono il teorico della musica di fronte a un'arte varia, che rende necessario affrontare gli effettivi problemi tecnici della composizione e dell'esecuzione. Ciò si riflette anche a livello speculativo, e nelle opere enciclopediche del tempo la musica, pur sempre inquadrata come disciplina matematica, assume interesse per i suoi contenuti tecnici e operativi, del cantare, suonare e comporre, secondo la tendenza tipica del tempo a mettere in relazione le tecniche e le arti meccaniche ai saperi scientifici e speculativi. In tale inquadramento, la musica stessa entra in relazione più stretta anche con le arti del linguaggio, in particolare la grammatica e la retorica, le quali si offrono come strumenti per tracciare le analogie fra il sistema linguistico verbale e le strutture melodiche musicali, sempre più riconosciute come un vero e proprio linguaggio forgiato dall'uomo.

Musica come arte del quadrivio nelle nuove enciclopedie

Il secolo XII è segnato da una vivace fioritura culturale che la tradizione storiografica comunemente chiama "rinascita". Il mondo nuovo, organizzato politicamente e intellettualmente nelle città, le quali a loro volta si stringono attorno a cattedrali imponenti, assegna una nuova identità alle scuole, che perdono la loro funzione primaria di educare il monaco alla vita consacrata e divengono centri aperti e luoghi di soggiorno e dibattito per gli intellettuali. In questo contesto le antiche arti liberali si trasformano: cambiano i loro contenuti e, conseguentemente, i loro cultori si indirizzano a un iter specialistico nella singola disciplina, sia essa la musica, la grammatica, la dialettica, l'astronomia, o la geometria; inoltre, aumenta il loro numero:

adesso le arti includono anche saperi di tipo tecnico–pratico, quali ad esempio la medicina, l’ottica, la theatrica o l’architettura. Com’è evidente, la riorganizzazione delle conoscenze è funzionale alle nuove figure professionali cittadine: giurista, medico, banchiere, commerciante, maestro ecc. L’erudizione scolastica si accompagna quindi sempre più spesso a interessi pratici legati alle “tecniche” e alle “meccaniche”, e le enciclopedie si fanno portavoce di queste nuove esigenze di formazione culturale.

Anche la concezione della musica risente di questo nuovo inquadramento. In particolare, la distanza fra teoria e prassi si mitiga, e gli enciclopedisti, poco interessati alle questioni della matematica musicale boeziana, pur continuando a definire la musica come scienza aritmetica (“de numero relato ad aliud”), dimostrano piuttosto una crescente curiosità verso le varie tipologie e i diversi usi del canto, degli strumenti musicali e delle tecniche vocali.

Questa tendenza si intravede già nell’opera enciclopedica più famosa del secolo XII, il Didascalicon di Ugo di San Vittore. Il maestro vittorino imposta la sua opera, nata e indirizzata all’interno dell’ambiente monastico, su una doppia sorgente, da cui scaturisce il sapere dell’uomo: mentre l’intelligenza è immagine della sapienza divina, la scienza umana imita la natura. L’uomo, nel quadro complessivo dei suoi saperi, è quindi il centro di convergenza fra Dio e mondo naturale, fra spirituale e materiale. Nessuna conoscenza, afferma Ugo, è superflua. Tutto serve alla completezza dell’uomo e a ribadire la sua centralità nel creato. In tale concezione, la musica è compresa nel quadrivio, ancora organizzato secondo la classica divisione boeziana in aritmetica, musica, geometria e astronomia, e continua a essere ripartita nella triplice divisione boeziana in mondana, umana e strumentale, ma l’interesse dell’enciclopedista è ora proiettato verso la pluralità dei modi in cui l’armonia musicale si realizza, nel mondo come nel “microcosmo” umano, e la sua attenzione è puntata in particolare al variegato mondo delle attività dell’uomo e alla natura speciale dei “legami d’amore” che tengono stretta l’anima al corpo.

Ugo di San Vittore

La musica nella vita umana

Didascalicon, Libro II, cap. XII

La musica nella vita umana appare nel corpo, nell’anima e nella connessione di entrambi. Nel corpo si distingue l’armonia della vita vegetativa, comune a tutti gli esseri viventi, che ne determina la crescita [...]. Infine si riscontra nelle molteplici attività che sono proprie in modo speciale degli esseri razionali, alle quali presiedono le arti tecniche. Le attività delle arti tecniche sono buone, se mantengono la giusta misura e non alimentano le passioni [...]. La musica tra corpo e anima è quella amicizia naturale per cui l’anima è unita al corpo, con legami che non sono corporei, ma sono legami d’amore, per conferirgli movimento e sensibilità, amicizia in virtù della quale nessuno

ha in odio il proprio corpo (Efesini 5, 29) [...]. L'armonia consiste nell'amare il corpo, ma ancora di più lo spirito.

Ugo di San Vittore, *Didascalicon*, trad. it. di V. Liccaro, Milano, Rusconi, 1987

Musica e cultura naturalistica nelle scuole del secolo XII

Se il *Didascalicon* illustra nel suo insieme la posizione della musica nel quadro delle arti liberali, così come si può ricavare dal contesto della cultura monastica del tempo, negli scritti a carattere enciclopedico dell'inglese Adelardo di Bath, importante traduttore dall'arabo e cultore di scienze, è invece riscontrabile la concezione della musica che poteva avere il nuovo intellettuale "laico". La curiosità e il desiderio di novità – impersonati nel *De eodem et diverso* nella fanciulla allegorica *Philocosmia* – sono ciò che fa amare la musica. Musica è la più gioiosa delle personificazioni delle arti liberali: il suo strumentario sono un cembalo e un libretto di teoria musicale. Contrariamente all'antica e ormai desueta rappresentazione di Armonia tratteggiata nelle *Nozze di Filologia* e *Mercurio di Marziano Capella*, la giovane Musica di Adelardo non è un'intelligenza celeste rapita dal suono cosmico della superiore armonia planetaria, ma è una fanciulla "terrena", esperta nella conoscenza delle consonanze musicali, nelle tecniche del canto, nella capacità di suonare gli strumenti musicali, alle quali accompagna un'adeguata ma agile erudizione di tipo teorico. Lo scienziato e naturalista Adelardo ha buone competenze nell'ambito della teoria della musica, e il suo insegnamento in questo settore è ricordato anche in alcune glosse al *De institutione musica* di Boezio risalenti al XII secolo, ma i problemi di matematica musicale, pur da lui riconosciuti ancora alla base dell'arte dei suoni, sono ormai di pertinenza filosofica e di scarso interesse musicale.

La teoria della musica sta diventando un contesto di saperi sempre più funzionale alla prassi, sia per quanto riguarda il canto piano, cioè il canto gregoriano, sia per quanto riguarda la polifonia. Proprio nei secoli XI e XII si assiste alla grande fioritura di una trattatistica musicale specialistica, rivolta ai cantori, finalizzata alla sistemazione dei principi basilari del canto, della notazione guidoniana e dei suoi sviluppi, nonché delle prime forme di polifonia (*organum* e *discanto*). In questo periodo comincia a formarsi il vocabolario tecnico della musica e, come fa notare Hans Heinrich Eggebrecht nella sua *Musica in Occidente* (trad. M. Giani, 1996), la teoria così riformulata fonda l'indagine scientifica della realtà sonora come natura e creazione programmata di forme, che risulta dal "pensare mediante i suoni".

Questa trasformazione della trattatistica musicale restituisce un'immagine assai articolata della concezione che i secoli centrali del Medioevo cominciano ad avere della musica. E, in questo processo di graduale integrazione fra teoria e prassi, nuovi problemi emergono all'attenzione dell'uomo medievale, in special modo la fisica del suono. Sono ancora le opere enciclopediche a sollevare l'interesse verso questa tematica, interesse che nasce anzitutto dalla prima circolazione delle opere aristoteliche di filosofia naturale (alla metà del secolo XII già è tradotto in latino il trattato

sull'anima) e degli scritti scientifici e medici greci e arabi. Gli argomenti discussi vertono sulla natura e propagazione del suono, sui corpi risuonanti e gli strumenti musicali, in particolare la risonanza nelle campane.

La concezione delle arti del quadrivio nel secolo XII si apre dunque al fiorire di interessi naturalistici, perseguiti da intellettuali, scienziati e traduttori come Adelardo e i suoi "colleghi" in contatto con la cultura araba (Alessandro Neckham; Alfredo di Sareshel; Domenico Gundisalvi), ma anche dai maggiori esponenti delle scuole cattedrali più all'avanguardia, fra le quali la cosiddetta Scuola di Chartres è senz'altro la più prestigiosa sul piano scientifico, contando maestri del calibro di Teodorico di Chartres e Bernardo di Chartres, Guglielmo di Conches, Bernardo Silvestre, Giovanni di Salisbury. Questa comunità di studiosi coltiva gli interessi naturalistici fondandosi sulla lettura e l'approfondimento del Timeo di Platone, nel quale essi cercano convergenze con il testo biblico. A Bernardo è attribuito il celebre motto "noi siamo come nani sulle spalle di giganti", nel quale il senso di continuità con i grandi autori classici latini (Cicerone, Plinio, Virgilio) e della tarda antichità (Boezio, Marziano Capella, Cassiodoro) si compenetra all'idea di progresso nutrito anche dalle nuove fonti della scienza araba.

Nell' Heptateucon, opera enciclopedica di Teodorico di Chartres, l'esposizione delle sette arti liberali, e in particolare della musica, ancora si fonda sull'autorità di Boezio, ma riserva un'indagine anche alla teoria del suono. Parimenti, anche la boeziana musica delle sfere si attualizza e diviene segno di una visione unitaria del mondo. Con il linguaggio simbolico e allegorico tipico della cultura filosofica platonizzante, Bernardo Silvestre tratteggia nella sua Cosmografia il personaggio di Endelichia, principio vivificante che mette ordine e pone una mediazione fra soprannaturale e naturale, come un "essere che si muove secondo armonie e ritmi" (I, 2, 14).

La musica e le arti del trivio

Nel sistema dei saperi affermatosi nel Medioevo la musica appartiene al quadrivio in virtù della sua natura matematica, basata su fondamenti e contenuti definiti da Boezio.

Ma, in forza della sua applicazione alla pratica del canto, in primo luogo del canto liturgico gregoriano, è anche strettamente correlata alle arti del trivio, cioè la grammatica, la dialettica e la retorica.

Quando, a partire dal secolo XI, gradualmente comincia a svilupparsi una trattatistica musicale orientata alla pratica, il cui scopo è la produzione e l'esecuzione della musica sonora, tale contesto di saperi teorici comincia a essere definito ars cantus, arte del canto, e come tale costituisce materia di studio nelle scuole annesse alle chiese, ai monasteri e alle cattedrali. La vicinanza di questo contesto teorico alle scienze del linguaggio getta le sue radici già nella trattatistica dell'età carolingia, in particolare nelle anonime Musica e Scholica enchiriadis, ma si precisa nei secoli centrali del Medioevo in modo più dettagliato, come sottolinea Eggebrecht in Musica in Occidente, grazie all'inserimento di molti concetti linguistici nella terminologia musicale,

allo stabilirsi di analogie fra la costruzione della forma musicale e lo svolgersi del discorso, al modo di interazione fra il testo cantato e le strutture musicali nelle quali esso si presenta, e, in senso più generale, all'orientarsi della musica sul metro e sul ritmo della lingua.

Questa relazione fra musica e linguaggio è messa in evidenza, fra gli altri, nel trattato *De musica* di Giovanni di Afflighem, conosciuto anche come Giovanni Cotton. Questo maestro, fornito di un'erudizione nella grammatica che rispecchia la formazione culturale del tempo, trasferisce nella teoria della musica concetti e termini della teoria letteraria, allo scopo di rendere più efficaci le sue analisi di melodie gregoriane. Nello specifico, le tecniche della retorica che definiscono l'esordio, il corpo centrale e la chiusura del discorso forbito sono per Giovanni ricalcate dalla modalità di sviluppo della struttura melodica, principio che per un anonimo trattatista contemporaneo a Giovanni è applicabile anche al linguaggio polifonico, per la giusta composizione e conduzione dell'*organum*.

Ma i parallelismi non si fermano qui. Per Giovanni di Afflighem, infatti, anche la grammatica fornisce criteri di lettura testuale che illuminano sull'appropriata conduzione melodica del canto. L'analisi comparata che egli istituisce, ad esempio, fra l'inizio del terzo capitolo del Vangelo di Luca e la melodia di una antifona per la festività di San Pietro in Vincoli, definisce per la musica una segmentazione in sezioni analoghe a quelle grammaticali della frase in sezioni minime (*commata*) e raggruppamenti di *commata* (*cola*), le cui aggregazioni definiscono infine una struttura complessa (*periodus*).

La musicologia moderna ha sviluppato un grande interesse per la possibilità di analizzare in senso comparativo le strutture sintattiche del testo liturgico (ma anche profano) medievale e della musica che lo intona. I musicologi Leo Treitler e Ritva Jonsson hanno condotto tali indagini applicandole, ad esempio, al latino complesso dei tropi, mostrando, nel caso di un tropo a un'antifona per l'Epifania, che la melodia, basata su un numero ristretto di formule segnate da un uso appropriato delle cadenze e delle ripetizioni, contribuisce a chiarire le relazioni del tropo stesso con il testo dell'antifona. Analoghe relazioni si possono individuare entrando nel repertorio dei *nova cantica*, come è stata definita la produzione poetico-musicale in latino dei secoli XI e XII, ma la varietà stessa di queste forme musicali e della loro destinazione rende ovviamente inapplicabile qualsiasi criterio sistematico di relazione testo-musica, che oltretutto sarebbe forzato e anacronistico.

I tempi di creazione della musica e della poesia nel Medioevo sono diversi, come sottolinea opportunamente Fabrizio Della Seta nel suo saggio "Parole in musica" (*Lo spazio letterario del Medioevo*, a cura di G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, 1995, pp. 537-569), anche nel caso ideale in cui il musicista e il poeta siano la stessa persona: la poesia resta legata in modo indissolubile alla scrittura, al confronto retrospettivo e alla revisione, la musica è ancora fortemente condizionata dai processi dell'oralità, fondati sulla continua elaborazione di schemi e formule melodiche in buona parte

desunte dalla tradizione. Una distanza che, di fatto, possiamo considerare istituita anche nel repertorio della lirica romanza trovadorica e trovierica.

Musica e spiritualità femminile: Ildegarda di Bingen

Nel processo di rinnovamento che caratterizza il secolo XII, la cultura femminile acquisisce centralità rispetto ai secoli passati. Il culto mariano ha un enorme impulso, la lirica cortese offre l'immagine di una donna aristocratica algida e mitizzata. Alla nuova rappresentazione si affianca l'esperienza di donne reali, che fanno sentire la propria voce nell'ambito della cultura monastica, nel contesto della vita cittadina e nella società cortese. In questi esempi, che la scarsità di testimonianze ci induce forse erroneamente a considerare eccezionali, la musica costituisce una sorta di elemento comune. La badessa renana Ildegarda di Bingen è un'originale compositrice di liriche sacre. La badessa Herrade di Landsberg tratteggia una visione della musica come arte liberale perfettamente in linea con la nuova sensibilità del tempo. Eloisa, sventurata allieva e amante del maggiore maestro del tempo, Pietro Abelardo, è stata riconosciuta ispiratrice e co-autrice della riforma liturgica del suo monastero. Le liriche della Contessa di Dia, di Maria di Francia e delle altre trobaritz rendono palpabili la preparazione e la grande sensibilità poetico-musicale delle nobildonne provenzali.

La musica nell'Hortus deliciarum di Herrade di Landsberg

Per inquadrare la concezione della musica nel contesto del monachesimo femminile, ricordiamo un'interessante enciclopedia del secolo XII, l'Hortus deliciarum della badessa Herrade di Landsberg. Del manoscritto che ha trasmesso l'opera, purtroppo perduto, si conservano riproduzioni, dalle quali sono stati ricostruiti i testi e soprattutto le splendide miniature. Queste non sono semplici decorazioni, ma un coerente materiale esemplificativo dei contenuti dottrinali dell'opera, nell'ottica del "sapere visivo" che è fondamento essenziale della cultura medievale, soprattutto al di fuori delle scuole. La raffigurazione delle sette arti, molto nota, mette in relazione la loro "signora", Filosofia, con i saperi dottrinali e scientifici: "Dominando sull'arte sul quale fondamento esse [le arti] sono ciò che sono, io, Filosofia, le arti a me soggette le divido in sette parti". Fra le arti, la musica è personificata da una giovane fanciulla, attrezzata con il suo ormai caratteristico strumentario: un'arpa, che tiene fra le mani, e la ghironda, la lira e la viella, che la circondano. La didascalia che la accompagna afferma: "Io sono la musica e insegno un'arte vasta e varia". Anche nell'immaginario della cultura monastica femminile l'arte liberale della musica è un sapere teorico trasmesso attraverso l'insegnamento, ma indirizzato non alla mera speculazione, quanto alla prassi, "vasta e varia", del cantare e del suonare.

Le liriche di Ildegarda di Bingen

La monaca renana Ildegarda di Bingen, badessa del monastero di Rupertsberg, è una delle figure femminili più eminenti del secolo XII. Mistica e visionaria, profetessa e naturalista, ha lasciato un patrimonio considerevole

di scritti tra i quali una raccolta di un'ottantina di liriche, conosciute col nome di *Symphonia harmoniae caelestium revelationum*, e un dramma liturgico (*Ordo virtutum*), giunte a noi in due manoscritti completi di testo e musica provenienti dallo stesso monastero ildegardiano e risalenti agli ultimi anni di vita della monaca. Coerentemente col suo insegnamento, in base al quale l'attività del canto è un'esigenza imprescindibile dell'esistenza umana, le liriche di Ildegarda testimoniano come la prassi musicale potesse fondarsi su una giustificazione teorica svincolata dalla trattatistica e dalle speculazioni matematico-scientifiche delle scuole, ed essere invece ricondotta a una matrice culturale diversa, quella mistica e visionaria, che è un tratto distintivo del mondo medievale.

Ildegarda infatti sottolinea che le sue visioni mistiche e le sue liriche, messe per iscritto e fatte circolare grazie all'approvazione papale, non sono frutto di allucinazione o di sogno, ma hanno un'origine divina, che oggi gli studiosi della badessa interpretano come esito della sua sofferenza fisica, atroci emicranie di cui la monaca soffriva fin da bambina. Nel suo primo libro profetico, il *Liber Scivias*, Ildegarda introduce i testi dei suoi canti riconducendone l'origine alla sua "visione" della musica celeste. In queste liriche è tema di grande rilievo l'esaltazione della figura di Maria, vertice e compimento dell'opera divina della creazione.

Ildegarda di Bingen

Sinfonia di Santa Maria

Liber scivias, III, 13

E poi vidi un'aria luminosissima, nella quale ascoltai, in tutti i significati che abbiamo detto e in modo meraviglioso, generi diversi di musiche nelle lodi gaudiose dei cittadini celesti, che perseverano tenacemente nella via della verità [...]. E quel suono, come voce di una moltitudine che sinfonizza nelle lodi in armonia dalle altezze celesti, diceva così:

SINFONIA DI SANTA MARIA. O splendidissima gemma e dolce bellezza del sole, che ti è stato infuso come fonte zampillante dal cuore del Padre e che è il suo unico Verbo per il quale creò la materia prima del mondo che Eva confuse; questo verbo Dio Padre generò da te come uomo, e perciò tu sei quella luminosa materia attraverso la quale il Verbo diffuse tutte le virtù, così come trasse tutte le creature dalla materia prima.

Ildegarda di Bingen, *Liber scivias*

La musicologia ha da poco avviato lo studio del repertorio monodico ildegardiano, caratterizzato da melodie eccentriche e originali che accompagnano e sottolineano l'eccezionalità dei testi poetici, carichi di immagini vivide e personalissime. Le particolarità più evidenti delle melodie sono l'andamento fiorito e melismatico, la tessitura, che arriva a coprire un'estensione di più di due ottave, e l'insistenza sugli intervalli di quinta, ottava e terza, che dà l'impressione di una tendenza "triadica", senz'altro lontana dal gusto sobrio e composto delle melodie gregoriane. Ildegarda

afferma: “produssi anche parole e musiche di inni in lode di Dio e dei santi senza che nessuno me lo avesse insegnato, e li cantai, pur non avendo mai imparato a leggere la musica né a cantare” (frammento autobiografico citato in Dronke, 1984, p. 232). La riconduzione alla volontà e alla potenza divina della sua capacità di comporre, e addirittura di cantare, è la chiave di lettura che illumina sul significato di questo repertorio, nonché sul suo uso nell’ambito del monastero, che suscitava perplessità anche fra i contemporanei, come ribadisce una nobildonna renana in un’epistola indirizzata alla badessa, in cui vengono descritte curiose e “sconvenienti” cerimonie orchestrate da Ildegarda nel chiuso del suo monastero.

Ildegarda giustifica le sue scelte con chiara lucidità in una veemente lettera alle autorità ecclesiastiche che, nell’ultimo suo anno di vita, le proibiscono di far eseguire i canti liturgici come punizione per un suo atto di ribellione, essendosi rifiutata di disseppellire dal cimitero abbaziale un nobiluomo ritenuto eretico. Con lucida autorevolezza profetica l’anziana badessa ribadisce la necessità del canto sacro, perché solo nell’esercizio del canto l’anima umana, “sinfonica” nella sua originaria natura, riesce a cogliere quella “goccia” dell’armonia celeste che Adamo contemplava e riproduceva nella pienezza delle sue capacità canore.

Prima del peccato [...] la voce con cui Adamo cantava le lodi era come quella degli angeli, che la possiedono per la loro natura spirituale [...]. E i santi profeti, ispirati dall’insegnamento dello spirito, composero non soltanto salmi e cantici, da cantare per accendere la devozione nei fedeli, ma inventarono anche diversi strumenti musicali [...]. In seguito, uomini sapienti e di buona volontà, imitando i santi profeti, con arte umana inventarono diversi generi di melodie per poter cantare assecondando il piacere dell’anima; e cantavano seguendo le note che indicavano coi movimenti delle dita, come per ricordare che Adamo, nella cui voce prima del peccato c’era ogni suono armonioso e tutta l’arte della musica, fu formato dal dito di Dio [...]. Riflettete dunque sul fatto che come il corpo di Gesù Cristo dall’integrità della Vergine Maria è nato attraverso lo Spirito Santo, così anche il canto delle lodi secondo l’armonia celeste attraverso lo Spirito Santo è radicato nella Chiesa. Il corpo infatti è l’indumento dell’anima, che ha una voce viva, e dunque è giusto che il corpo con l’anima attraverso la voce canti le lodi di Dio. [...] E poiché talvolta nell’ascoltare il canto l’uomo spesso sospira e geme, poiché si ricorda della natura dell’armonia celeste, il profeta, considerando sottilmente la natura profonda dello spirito e comprendendo che l’anima è sinfonica, ci esorta nel salmo a proclamare Dio sulla cetra e a lodarlo sul salterio a dieci corde. Coloro che impongono il silenzio nei canti ecclesiastici di lode a Dio senza un fondato ragionamento, saranno privati della comunione delle lodi angeliche nei cieli.

Le trobaritz

La piena fioritura della lirica occitanica nel XII secolo non è legata solo all’arte dei trovatori, ma anche al contributo di nobildonne poetesse e musiciste, la cui biografia purtroppo incerta, quando non del tutto oscura,

rende difficile delineare come esse avessero acquisito la loro arte, e attraverso quali canali potessero esprimerla.

Le trobairiz erano colte aristocratiche, conoscevano la musica, l'arte della danza e la poesia, e incarnavano con le loro doti l'ideale femminile cortese, da esse cantato come dai loro "colleghi" uomini. Purtroppo ci sono pervenuti solo pochi nomi, spesso tratti dalle autobiografiche vidas, e solo 25 brani poetici, di cui uno soltanto musicato. Fra i nomi più famosi vi sono la Contessa di Dia, Castelloza e Maria di Francia. Quest'ultima si colloca nella seconda metà del XII secolo, probabilmente al seguito di Eleonora di Aquitania, sposa del re inglese Enrico II Plantageneto. Maria, compositrice di 12 lais, offre l'immagine di una donna di grande cultura, profonda conoscitrice della letteratura provenzale e latina. I suoi poemi, di argomento amoroso e ambientazione fiabesca, sono influenzati dalla tradizione delle novelle, anche orientali, e dai racconti biblici e cavallereschi. Tra questi Bisclavret, nel quale viene ripreso il mito dell'uomo lupo, Lanval, un giovane che, amato da una fata, rinuncia alla vita e soprattutto il Lai du Chèvrefeuille, il caprifoglio, sul triste amore di Tristano e Isotta. Infine, è sua una traduzione e versificazione dall'inglese al francese di novelle di Esopo, a epilogo delle quali pone un'affermazione chiara della propria capacità poetica.

Maria di Francia

Epilogo

Favole

Alla fine di quest'opera che io ho composto e scritto in francese, mi menzionerò per farmi ricordare dai posteri: mi chiamo Maria e vengo dalla Francia. È possibile che alcuni chierici, tanti in verità, rivendichino come proprio il mio lavoro. Io non voglio che venga loro attribuito: chi dimentica se stesso agisce in modo insensato.

Di sensibilità assai diversa è l'opera poetico musicale della Contessa di Dia, di cui ci restano cinque componimenti. Vissuta nella seconda metà del XII secolo, la sua Vida offre un ritratto troppo esiguo per poterla identificare con certezza.

Contessa di Dia

Sulla Contessa di Dia

Vida

La Contessa di Dia era la moglie di Guglielmo di Poitiers, una signora bella e buona. E si innamorò di Raimbaud d'Orange, e scrisse molte belle canzoni in suo onore.

Tra le varie ipotesi formulate, la poetessa è stata individuata nella sposa di Guglielmo di Poitiers, conte di Valentinois, o in Isoarda, moglie di Raimon d'Agout e figlia di un conte "di Dia". Chiunque sia stata, con un linguaggio spregiudicato e insieme dolce, esalta nelle sue opere il suo infelice amore, sensuale e fremente, per Raimbaut d'Aurenga. L'unico canto di cui è

conservata la musica è suo, ed è intitolato A chantar m'er de so qu'eu no volria. Nel testo di questo componimento prevale il senso di abbandono e tristezza per l'amore perduto, mentre in quello riprodotto e tradotto qui di seguito è palpabile il linguaggio esplicito del desiderio amoroso, che però non toglie nulla alla nobiltà d'animo della donna, sicura tanto della sua avvenenza quanto della sua intelligenza.

Contessa di Dia

Il cuore mi duole per un grande affanno
Canzoni

Il cuore mi duole per un grande affanno
per un cavaliere che ho perduto,
ma voglio che ben si sappia
che l'ho amato fino alla follia.

Ora io sono tradita da lui,
ché non gli ho donato abbastanza il mio amore,
quando l'ho accontentato giorno e notte,
nel letto e tutta vestita.

Il mio cavaliere, io vorrei
averlo una sera tra le mie braccia nude,
che certo ne sarebbe beato e felice
solo ch'io gli facessi da cuscino,
perché sono folle di lui più di quanto lo era

Florio per Biancofiore:

io gli dono il mio cuore e il mio amore,
il mio senno, i miei occhi, la mia vita.

Bell'amico, gentile e valoroso,
quando sarete in mio potere
e saremo distesi l'uno accanto all'altro,
a portata dei miei baci amorosi,
colma di gran gioia,

io vi considererò come mio marito
così che voi non potrete rifiutarvi
di fare solamente ciò che desidero.

La prassi musicale

Monodia liturgica e religiosa e prima polifonia

Nell'Europa cristiana, la continuità dei secoli XI e XII con quelli precedenti vale anche per le manifestazioni del culto religioso, della liturgia e del canto, che in questo periodo si consolidano in alcune forme che sono state tramandate, negli aspetti essenziali, fino a oggi. Contemporaneamente attraverso i tropi vengono elaborate e ricevute negli spazi istituzionali altre tradizioni, tra cui soprattutto la nuova canzone ritmica, la drammatizzazione in ambito religioso e la polifonia, tutti fenomeni che entrano così, per restarvi, nella storia ufficiale europea.

Canti latini e primi esempi in volgare

Adamo di San Vittore

Richiesta d'Armonia
Sequenza

Possa la stessa armonia regnare nei nostri costumi e nei nostri canti. Voci dissonanti, costumi discordanti: grave collisione [...]. Accolti da Dio al suo dolce magistero, che il suo dito armonizzi le corde diseguali.

L'avvio del secondo millennio della cristianità d'Occidente prosegue nel consolidamento del complesso dei servizi per l'Ufficio, contenuti negli appositi libri liturgici, mentre il calendario si arricchisce di nuove feste, soprattutto per i santi e per la Beata Vergine. A questi secoli risalgono molte delle antifone mariane più note (Regina caeli, Salve Regina) e il responsorio per la Natività della Vergine Stirps Jesse, di Fulberto di Chartres, sul quale vengono elaborate molte composizioni polifoniche. Con poche eccezioni, l'Occidente latino ha adesso una stessa liturgia. La messa, dopo il secolo IX, acquisisce caratteri che rimarranno stabili nei secoli seguenti - anche se nella stessa Roma solo dal 1014 si inserisce il Credo.

Liturgia e canto sono al centro della vita dei Cluniacensi, ordine che si diffonde nei secoli X e XI tutelando e promuovendo la liturgia romana entro un profondo rinnovamento della vita monastica. Molti prestigiosi centri si legano all'ordine, come l'abbazia di San Marziale di Limoges, importante per la conservazione di manoscritti musicali. A San Marziale è attivo il monaco Ademaro di Chabannes, della cui attività musicale sono eccezionalmente disponibili numerose testimonianze. In seguito all'inaugurazione della nuova basilica abbaziale il 18 novembre 1028, Ademaro intraprende una campagna per sostenere l'apostolicità di San Marziale grazie anche all'elaborata liturgia che mette a punto e che costituisce il cuore delle sue realizzazioni musicali, come acutamente illustra James Grier. Questi materiali sono depositati forse dallo stesso Ademaro presso la biblioteca dell'abbazia prima della sua partenza per Gerusalemme, tra il 1033 e il 1034 e, grazie alle vicissitudini del fondo abbaziale - conservato nella Biblioteca Reale di Luigi XV dal 1730 -

arrivano fino a oggi, offrendo uno dei pochi repertori musicali ascrivibili, per quest'epoca, a un autore noto.

Questi secoli vedono anche la grande fioritura delle cattedrali, come a Santiago de Compostela o a Vézelay, che ospita dal secolo XI le reliquie che sono ritenute i resti della Maddalena. L'epoca è anche quella dei grandi pellegrinaggi, a Santiago come a Gerusalemme o a Roma; O Roma nobilis cantano i pellegrini che vanno nella città di Pietro, su una melodia del secolo XI o forse ancora più antica.

Le fonti manoscritte dei canti liturgici di questi secoli provengono dalle aree più stabili politicamente, dove fioriscono solide comunità religiose e si coltiva quello che molti studiosi non hanno esitato a chiamare umanesimo. Nei secoli IX e X si diffonde l'uso del messale e nel secolo XI compare il breviario con la Liturgia delle Ore. A parte vengono raccolti repertori specifici, nei libri tropari, versari, sequenziari. Dal secolo XII circolano anche libri processionali. Molti sono i codici con notazione musicale, che, con la diffusione del rigo musicale, permette una chiara lettura della linea melodica. Non si hanno però ancora esempi di notazione del ritmo. Per questo, mentre sembra esserci accordo tra gli studiosi sulla natura ritmica libera del repertorio "gregoriano", si confrontano ipotesi diverse sul ritmo di repertori più specifici, come gli stessi inni.

Se i Cluniacensi limitano le aggiunte, al repertorio liturgico, di testi di nuova invenzione, conosciuti come "tropi", altrove tali arricchimenti sono assai comuni e, dal secolo XI, lo sono anche nelle cattedrali. I tropari hanno adesso un aspetto prezioso, tanto che, poco dopo il 1000, è ad esempio il vescovo di Autun a farne copiare un pregiato esemplare. Mentre intorno al secolo XI il repertorio si stabilizza nelle diverse regioni europee, è soprattutto in Aquitania che si continua a comporre nuovi tropi.

Una nuova forma di canto viene inoltre introdotta alla fine del secolo XI, il versus, basato su versi ritmici rimati; e così sono composti in questo periodo anche i tropi del *Benedicamus Domino*, che conclude molte delle Ore. Il versus si sviluppa però anche come componimento indipendente e un ampio campionario di questo particolare tipo di canti è conservato nei manoscritti di Limoges.

Anche le sequenze, caratterizzate fin dal secolo IX dalla ripetizione di diverse sezioni melodiche a coppie, presentano innovazioni analoghe. Già la sequenza *Victimae Paschali laudes* (secolo XI) fa uso di rime, ma ancora più decisa è la scelta di metri regolari nei componimenti dell'agostiniano Adamo di San Vittore, a Parigi, che ha cura anche dell'originalità delle melodie.

Tropo del *Benedicamus Domino*

Vallus montem,

lapis fontem,

spina rosam

speciosam
edidit.
Virga nucem,
Virgo ducem,
Mater facta
sed intacta
reddidit.
Stella solem,
Virgo prolem,
caro numen
parit lumen
cecitas,
Et latuit
quod patuit
sub servili
carne vili
Deitas.
Ergo nos
puro animo
Benedicamus
Domino.

ms Lat. 1139, Paris, Bibliothèque Nationale de France

Dall'abbazia di Cîteaux (1098) si irradia l'ordine cistercense, che riforma il canto liturgico semplificando le melodie, sopprimendo i melismi ed escludendo i tropi dal rituale, in netta controtendenza rispetto agli orientamenti dei Cluniacensi. Di queste riforme si fa portavoce lo stesso Bernardo di Chiaravalle e le stesse saranno accolte, nel 1256, dall'influente ordine dei Domenicani.

Tra i canti religiosi in volgare, al secolo IX risale la francese Sequenza di Santa Eulalia e in lingua d'oc si hanno nel secolo XI il Boezio e la Canzone di Santa Fede. Di questi testi non si ha la notazione musicale, che invece è disponibile per alcuni canti occitani nei manoscritti di Limoges, tra cui un Versus de Sancta Maria, forse della fine del secolo XI, che è la prima attestazione della melodia per l'inno Ave maris stella, e lo Sponsus, che è una sorta di "dramma" liturgico con parti cantate in volgare. Temi religiosi sono poi presenti nelle liriche cortesi d'oc e d'oïl fin dal secolo XII. Il noto repertorio dei canti conosciuti come Carmina burana è la fonte più

importante per la poesia latina non liturgica del secolo. Per una quarantina di componimenti si ha la melodia in una notazione non facilmente decifrabile ma ricostruibile talvolta grazie ad altre fonti. La raccolta, conservata un tempo nel monastero di Benediktbeuren (da cui il nome), proviene dal Tirolo o dalla Stiria e contiene canti morali, amorosi, giocosi e divini.

Sempre nel secolo XII, lo stesso Pietro Abelardo ha lasciato sei *planctus* su tema biblico, in una notazione musicale di difficile interpretazione – ma in un caso la stessa melodia è usata nel francese *Lai des pucelles*.

Il “dramma” liturgico

Quanto gli studiosi moderni hanno chiamato “dramma liturgico” sembra avere ben poco a che fare con il teatro. L’inserimento accanto o dentro alla liturgia, fin dal secolo IX, di nuovi testi che presenterebbero caratteri drammatici sembra piuttosto un ampliamento o un’aggiunta nello spirito della stessa liturgia, che si realizza sul piano simbolico e non su quello imitativo. Quello che si è chiamato “dramma liturgico” è definito nei testi antichi prevalentemente come *ordo* o *officium*, gli stessi termini che indicano il cerimoniale liturgico. Si tratta sempre di testi latini interamente cantati; il teatro vernacolo coevo è invece soprattutto parlato.

Si considera come primo esempio di aggiunta “drammatica” alla liturgia il tropo pasquale *Ad visitandum sepulchrum*. Il verso iniziale *Quem queritis in sepulchro, o Christicole?* è la domanda dell’angelo alle donne che visitano il sepolcro e lo trovano vuoto poiché il Cristo è risorto. Il breve dialogo ha una diffusione ampia ma non si tratta di una tradizione unitaria e stabile, fin nella sua collocazione liturgica, che varia di luogo in luogo. Anche l’azione rituale non presenta caratteri fissi e non acquisisce caratteri più “drammatici” con il passare dei secoli.

Altro nucleo rilevante è quello della Passione e vi sono esempi piuttosto elaborati di quello che è chiamato anche *Ordo paschalis*. Sul modello del tropo pasquale *Ad visitandum* si svilupperebbe un *Officium pastorum natalizio* (*Quem queritis in presepe, pastores?*) che ha vicende analoghe al modello pasquale. Sempre nel ciclo natalizio vi sono la celebrazione dell’*Ordo prophetarum*, oltre la visita dei Magi, definita *Officium stelle* in un manoscritto di Laon, e la strage dei Santi Innocenti, l’*Ordo Rachelis* di un codice di Frisinga. Il repertorio melodico degli esempi più elaborati comprende canti del repertorio liturgico tradizionale e tropi, inni, sequenze, *planctus* e *versus*.

Officium ad visitandum sepulchrum quem quaeritis
Quem Queritis in Sepulchro

Quem quaeritis in sepulchro o Christicole?

Respondent: Ihesum nazarenum crucifixum o celicole.

Respondent: Non est hic, surrexit, sicut ipse dixit. Ite nunciate quia surrexit.

Alleluia surrexit dominus.

Hodie resurrexit leo fortis Christus, filius dei.

Deo gratias dicite eia.

ms Lat. 1240, f. 30v, Parigi, Bibliothèque Nationale de France

Tra i centri principali per le fonti dei testi denominati modernamente “drammi” liturgici vi sono San Marziale di Limoges, San Gallo e Winchester, che accoglie l’influenza di Ghent e di Saint-Benoît-sur-Loire, a Fleury. La produzione di “drammi” liturgici ha il suo apice nel secolo XII e fino al secolo XIII sembra, come sopra accennato, che questi riti siano sentiti come parte della liturgia, mentre in seguito assumerebbero più autonomia, fino a secolarizzarsi ed essere spostati fuori dalla celebrazione e fuori dalla chiesa.

Le celebrazioni relative alla visita dei Magi a Erode presentano un uso della varietà melodica di particolare interesse, come ben illustra Susan Rankin, nel suo saggio “Liturgia drammatica e dramma liturgico” in *Enciclopedia della musica*, 2004, IV pp. 94–117). La differenziazione tonale delle melodie sottolinea infatti la contrapposizione tra i Magi ed Erode, enfatizzata anche dalla prossimità tra il tono dei Magi e quello delle levatrici che presentano il Bambino. Si ha così uno dei primi esempi noti di “drammaturgia” musicale. Le fonti più antiche dell’Ordo stellae sono del tardo X secolo, ma ben 20 si collocano tra i secoli X e XI. Spesso non è specificato l’ambito liturgico del rito e testi e melodie sono relativamente stabili, per cui si pensa possa trattarsi di un vero e proprio dramma religioso.

Gli organa di San Marziale e Santiago di Compostela: le prime forme di polifonia

Risalgono al secolo IX i primi esempi di organa, in cui due diverse linee melodiche sono cantate armonicamente “nota contro nota”. La prima raccolta con un cospicuo numero di polifonie, a due voci (diafonie), è il Tropario di Winchester, forse della fine del secolo X; si tratta di tropi per varie parti della messa e per i responsori dell’ufficio delle Ore.

La notazione non è chiaramente decifrabile ma recenti studi hanno proposto ipotesi convincenti di lettura. Non ci sono segni relativi al ritmo e così anche per questo repertorio si pongono gli stessi problemi interpretativi che si hanno per la monodia coeva. Le armonie generate dalla conduzione parallela delle voci sono semplici strutture intervallari di “quarta” e “quinta”, che si aggiungono alla numerosa presenza di “unisoni” e “ottave”, mentre le melodie presentano vari passaggi in moto contrario, che scaturirebbero da una ricerca di varietà armonica, come bene illustra il musicologo Theodore Karp nel suo eminente studio sulle prime forme di polifonia. Nei pochi frammenti di trascrizioni di un altro repertorio polifonico, purtroppo giuntoci frammentato, quello dell’abbazia di Chartres, si nota una diversa sensibilità armonica, che utilizza molti passaggi con intervalli di “terza”, “sesta” e anche “seconda”, e quindi presenta una conduzione melodica più omogenea tra le due voci.

Circa 70 polifonie a due voci è quanto tramandano quattro manoscritti aquitani della prima metà del secolo XII, tra cui una cinquantina di versus – venti di *Benedicamus Domino* – e una dozzina di sequenze. La notazione delle altezze è ben leggibile ma non ci sono segni ritmici specifici. A differenza degli esempi precedenti, questi organa alternano spesso due tipi diversi di polifonia, che il trattato *Discantus positio vulgaris* (forse dell'inizio del XIII sec.) definisce *discantus* e *organum*. Un *organum* si avrebbe quando la voce inferiore si muove lentamente di nota in nota e quella superiore esegue rapidi passaggi vocalizzati, mentre *discantus* sarebbe quando le due voci procedono nota contro nota. Karp ha proposto un'interpretazione ritmica di questo repertorio, coerente con i principi dei trattati posteriori, secondo cui queste melodie anticiperebbero le strategie ritmiche poi teorizzate e trascritte nella successiva polifonia parigina.

Posto sotto la protezione di papa Callisto II, da cui il nome, il *Codex Calixtinus* arriva a Santiago intorno al 1140, con un ricco repertorio polifonico dai tratti aquitani. Alcuni dei componimenti polifonici sono riportati nel codice con il nome dell'autore, tra cui compare un *Albertus Parisiensis* (probabilmente lo stesso Cantore di Notre Dame di Parigi attestato dal 1146 ca. e morto forse entro il 1177) – che conferma la provenienza gallica del repertorio. Ad Alberto è attribuita quella che sarebbe la prima polifonia a tre voci, *Congaudeant catholici*, tratto del *Benedicamus Domino* – ma taluni ritengono le due voci superiori alternative.

I canti polifonici fanno parte soprattutto del repertorio solistico ma la possibilità che alcuni fossero eseguiti in coro merita ancora studi adeguati. Quando il teorico musicale Giovanni di Afflighem descrive la polifonia si riferisce comunque ad almeno due cantanti solisti. Anche la letteratura volgare riferisce di prassi polifoniche, come in *Les Quatre Fils Aymon* (tardo secolo XII), in cui due uomini cantano con parole gascogne e musica di Limoges mentre un terzo esegue un bordon (prima attestazione del termine). *Organer* è usato nel *Roman de Horn* (1170 ca.) per indicare il cantare in polifonia, un modo speciale quindi di eseguire un canto che ha già una sua struttura e una sua funzione. La povertà di attestazioni scritte soprattutto per i primi secoli va di pari passo con la convincente ipotesi che la polifonia nasca come prassi esecutiva – forse anche *ex tempore*, come ritiene Hendrik van der Werf (1992) – prima di formalizzarsi nelle strutture della composizione scritta.

Giovanni di Afflighem

Sulla diafonia

De musica

La diafonia è una “congruente dissonanza” di voci, che si può praticare con almeno due cantanti, in modo tale che, mentre uno tiene la retta modulazione, l'altro giri adeguatamente per suoni diversi, e ad ogni respiro entrambi giungano insieme sullo stesso suono o sull'ottava. Questo modo di cantare è volgarmente detto *organum*, in quanto le voci umane

adeguatamente dissonanti assomigliano allo strumento che è chiamato organo.

Trovatori

Alle radici della cultura europea che si esprime nelle lingue volgari neolatine si colloca la tradizione della lirica trobadorica, situata tra i secoli XII e XIII nelle corti di quella che oggi è la Francia meridionale. L'attività dei trovatori si incarna soprattutto nell'elaborazione di una lingua letteraria, l'occitanico, intorno a cui si costruisce una coscienza di "scuola" e una nuova poetica dell'amare e del cantare. I trovatori sono poeti e cantori e a loro, nel cuore dell'Europa latina, si deve l'elevazione a genere alto del canto in volgare e di quella forma poetico-musicale che ancora oggi si chiama "canzone".

Poesia e canto dei trovatori occitani

Bernard de Ventadorn

Chantars no pot gaire valer
I Trovatori

Cantare a nulla può valere / se d'entro il cuor non muove il canto; / né il canto può muover dal cuore, / senza un cordiale e fin'amore. / Perciò è perfetto il mio cantare / che intenti ho a gioia d'amore / la bocca e gli occhi e il senno e il cuore.

Testo originale:

Chantars no pot gaire valer, / si d'ins dal cor no mou lo chans; / ni chans no pot dal cor mover, / si no i es fin'amors coraus. / Per so es mos chantars cabaus / qu'en joi d'amor ai et enten / la boch'e•ls olhs e•l cor e•l sen.

La lirica praticata nelle corti dell'Occitania (l'attuale Francia meridionale) non si autodefinisce come riferibile alla musica, con il proprio apparato teorico – che all'epoca è di matrice boeziana –, ma semplicemente come prassi del "cantare". Così, nel descrivere i suoni dei loro canti, i trovatori non fanno riferimento se non eccezionalmente a termini della teoria musicale, ma ricorrono invece a immagini prese dal mondo naturale, in primo luogo dal canto degli uccelli, per il quale esiste un lessico ricco e variegato.

Arnaut Daniel

Doutz braitz e critz

All'insegna del pesce d'oro, vv. 1-8

Dolci cinguettii e gridi

e canti e melodie e trilli

odo degli uccelli che nella loro lingua fanno preghiere,

ciascuno alla sua compagna, così come noi facciamo alle amiche delle quali siamo innamorati:

e dunque io, che della più bella sono innamorato,

debbo fare più di ogni altro una canzone di tal fattura
che non ci sia parola impropria né verso senza rima.

Testo originale:

Doutz braitz e critz
e chans e sos e voutas
aug dels auzelhs qu'en lur lati fan precx
quecx ab sa par, atressi cum nos fam
ab las amiguas en ci entendem:
e doncas ieu, qu'en la gensor entendi,
dei far chanso sobre totz de tal obra
que no.i aia mot fals ni rim'estrampa.

Arnaut Daniel, All'insegna del pesce d'oro, a cura di M. Eusebi, Milano,
Testori, 1984

Quale sia il senso della lirica trobadorica è stato ed è ancora oggetto di numerosi dibattiti su diversi fronti, anche se si è riscontrata recentemente una convergenza fra gli studiosi nel riconoscere una certa varietà di modi di intendere il canto lirico nella stessa Occitania antica. Indiscutibile l'importanza, per la storia della cultura europea, dell'elaborazione di una poetica colta, centrata sull'uso della lingua volgare, nell'Europa in cui lingua di cultura è il latino. Centro tematico di tale poetica sembra l'idea della fin'amor – il cosiddetto “amor cortese” –, che trova declinazioni diverse secondo gli autori e che pure non esaurisce gli interessi delle liriche. Dante Alighieri li suddivide in tre aree: virtù, guerra e amore. Amore è invocato in quanto autentico ispiratore dell'attività poetica, poiché, come canta Bernart de Ventadorn, è dalla dedizione amorosa di bocca, occhi, senno e cuore che viene la perfezione del canto.

Tra i canzonieri che raccolgono la lirica occitanica, compilati tra Italia, Francia, Occitania e penisola iberica a partire dalla metà del secolo XIII, solo pochi contengono notazione musicale. I più antichi manoscritti con melodie di liriche d'oc sono nordici, dedicati prevalentemente alla lirica d'oïl. Il corpus melodico pervenuto corrisponde a circa 250 esempi – la decima parte di quello letterario – ma pare abbastanza rappresentativo di autori e generazioni.

La mancanza di segni ritmici nella notazione di queste melodie ha dato luogo a numerose ipotesi rispetto alla loro effettiva natura ritmica. La tesi più seguita è che esse non abbiano un profilo ritmico misurato ma seguano principalmente la declamazione del testo letterario. Ciò non toglie che il repertorio possa anche accogliere tradizioni ritmiche diverse; a ritmi di danza misurati si deve necessariamente pensare per le dansas e le estampidas, pure marginali nel repertorio.

Alcune melodie sono registrate in più fonti, con varianti anche significative, da collegarsi alla trasmissione prevalentemente non scritta di questi repertori; la trascrizione delle melodie sembrerebbe infatti successiva alla loro composizione e diffusione. Tali varianti però non offuscano in genere i caratteri delle melodie che conservano una chiara identità tra fonti diverse.

Guglielmo IX d'Aquitania

Mi sento di cantare
Pos de chantar m'es pres talenz
Pos de chantar m'es pres talenz,
Farai un vers, don sui dolenz:
Mais non serai obedienz
En Peitau ni en Lemozi.

Guglielmo IX d'Aquitania, Poesie, a cura di N. Pasero, Modena, Mucchi, 1973

Bel seiner Dieus, tu sias grasiz
Le Jeu de Sainte Agnès

Bel seiner Dieus, tu sias grasiz
Quar nos as ves tu convertiz,
Que non siam trastut periz.
Grasiz sias de nostra salut.

Le jeu de sainte Agnès. Drame provençal du XIVE siècle, a cura di A. Jeanroy, Parigi, Champion, 1931

Alcune delle melodie intonate in lingua d'oc circolano anche con testi in altre lingue, latina, francese, tedesca; in alcuni casi c'è, tra le varie fonti, un rapporto di imitazione e "prestito" diretto. Ad esempio, la melodia di Can vei la lauzeta di Bernart de Ventadorn, che vanta la tradizione più ricca, si ritrova intonata anche con diversi testi in francese e in latino. Un frammento melodico di una canzone del duca Guglielmo IX d'Aquitania è noto solo attraverso l'uso della stessa melodia nell'occitanico Mistero di sant'Agnese, del secolo XIV.

Generazioni e autori

La tradizione della lirica occitanica si fa risalire al duca Guglielmo IX d'Aquitania e al visconte Eble di Ventadorn – del secondo non si conosce però nessuna lirica. Le due figure più illustri intorno alla metà del secolo XII sono il principe di Blaya, Jaufrè Rudel, cantore dell'amore lontano, e Marcabru, di umili origini, aspro censore dei costumi e della morale. Tra questi autori vi sono notevoli differenze, nelle scelte tematiche così come in quelle stilistiche e forse anche in quelle melodiche.

Geoffroi de Vigeois

Scherzo ad Ebla
Recueil des historiens des Gaul

Eble si era reso molto gradito al conte Guglielmo per la sua abilità nel comporre canzoni. Un giorno egli arriva alla corte di Poitiers all'ora di pranzo. Gli fu servito un pranzo sontuoso, ma i preparativi avevano richiesto un certo tempo. Finito il pasto, Eble disse al conte: "Non era necessario disturbarsi tanto per ricevere un piccolo visconte come me." Qualche tempo dopo, un giorno che Eble era appena tornato a casa proprio all'ora del pranzo, sopraggiunge Guglielmo che gli era alle calcagna, ed entra senza preavviso, scortato da più di cento cavalieri. Eble, comprendendo che il conte voleva prendersi gioco di lui, fa subito versare l'acqua per lavarsi le mani. Intanto si requisivano viveri presso tutti i sudditi dei dintorni e si portavano in fretta in cucina, dove si ammontinavano polli, anatre, ogni sorta di volatili.

Rapidamente fu servito un festino degno di nozze regali. Verso sera, senza che Eble ne sapesse nulla, ecco venire uno dei suoi sudditi su un carro tirato da buoi, che grida: "Avvicinatevi, cavalieri del conte di Poitiers, e guardate come si distribuisce la cera alla corte del visconte mio padrone!" Sale sul carro, armato di una grossa ascia e si mette a sventrare i barili: ne cadono in gran quantità candele della cera più fine. Il suddito, come se si fosse trattato di una merce a poco prezzo, risale sul carro e se ne torna tranquillamente al suo villaggio di Maumont. A questo spettacolo il conte Guglielmo non finiva di elogiare il valore e la cortesia del suo vassallo. Più tardi Eble compensò il suddito concedendogli il feudo di Maumont a titolo ereditario.

Si individua in un nutrito gruppo di autori, attivi tra la seconda metà del secolo XII e l'inizio del seguente, il periodo "classico" della lirica occitanica, cui porrebbe un limite ad quem l'espansione francese in terra d'oc. In un certo senso, "classico" è anche Bernart de Ventadorn, benché cronologicamente precederebbe poeti come Guiraut de Bornelh, Bertran de Born e Arnaut Daniel, celebrati dallo stesso Dante.

Il nomadismo distingue l'attività di molti trovatori, nobili o di altra estrazione. Il duca Guglielmo IX va alla crociata di Terrasanta e combatte nella penisola iberica. Jaufre potrebbe essere morto a Tripoli. Marcabru passerebbe dalla corte del figlio di Guglielmo IX a quella del re di Castiglia Alfonso VII. Esponenti delle generazioni "classiche" come di quelle successive sono spesso nelle corti di diverse aree europee, in Italia, nella penisola iberica e a nord. Peire Vidal avrebbe soggiornato anche presso la corte d'Ungheria.

L'egemonia francese non interrompe la tradizione lirica in lingua d'oc ma ne muta profondamente il contesto culturale e l'area geografica, finché nella seconda metà del secolo XIII la crisi dell'identità occitana e lo sforzo di conservazione appare evidente nella produzione di raccolte manoscritte, grammatiche e trattati di poetica, fino a quando il tolosano Consistòri del gai saber, nel secolo XIV, promuove concorsi poetici e fa redigere l'imponente trattato *Las flors del gay saber estier dichas las Leys d'amors*.

Joan de Castelnou

Las flors del gay saber estier dichas las leys d'amors Monumens de la Littérature Romane

Tre cose sono necessarie in ogni tempo per fare un'opera: e se una di queste manca, l'opera non può giungere al termine né alla perfezione. Volere è la prima cosa: essa pone il fondamento di ogni opera. Sapere è la seconda cosa: essa dispone l'opera come si deve. Potere è la terza cosa: essa porta a compimento l'opera; e quando il potere manca, le altre cose servono a poco. Ma queste tre cose nessuno può averle senza Dio: poiché tutti i beni vengono da Dio, e senza di Lui, nulla può essere fatto. Perciò lo preghiamo umilmente che ci venga in aiuto e ci doni sapere, potere e forza, poiché noi abbiamo la volontà, di redigere le leggi d'amore, secondo i buoni antichi trovatori.

Joan de Castelnou, Monumens de la Littérature Romane, trad. a cura di Aguilar e Escouloubre, rivista e corretta da Gatién-Arnoult, Toulouse, Paya, 1841-1843

Il repertorio melodico e i generi della lirica d' oc

La lirica occitanica cortese compare tutta strutturata secondo principi metrici e melodici analoghi a quelli della nuova canzone latina, con frasi melodiche regolari e spesso simmetriche, versi ad accentazione qualitativa, rime e forma strofica regolare, con la ripetizione della melodia di strofa in strofa.

Il repertorio presenta due diverse tendenze nella composizione della melodia, che è comunque sempre misurata sulla strofa: melodie basate sulla ripetizione di stesse frasi melodiche (come la maggior parte di quelle di Bernart de Ventadorn); melodie nella forma dell'oda continua, senza ripetizioni interne alla strofa, cui sembra legarsi l'ideale di uno stile più "alto" (come Can vei la lauzeta dello stesso Bernart de Ventadorn o le due melodie rimaste di Arnaut Daniel).

Studi recenti mostrano come le melodie dei trovatori non siano conformi all'idea comune secondo la quale seguirebbero formule indifferenti al testo letterario e, al contrario, rivelano come invece rispondano, a vari livelli, alle sollecitazioni dello stesso – si veda, ad esempio, quanto scrive Elizabeth Aubrey. Uno stile melodico caratterizzato da una "dolce" e ordinata gradazione nel salire e scendere dell'intonazione sembra riconducibile proprio alla canzone amorosa e lo si ravvisa nelle melodie di Jaufré Rudel e in quelle di Bernart de Ventadorn, come nella sola melodia pervenutaci per un tema d'amore tra le liriche di Marcabru. Nella tenzone tra un certo Peire e Bernart de Ventadorn viene rievocato il repertorio letterario e melodico del Limosino, istituendo un sottile gioco parodistico che sottende una coscienza della personalità artistica del trovatore.

Il cosiddetto *contrafactum* – nuovo testo per una melodia preesistente, attestato in un certo numero di esempi pervenuti – non può essere inteso come una prassi rappresentativa dell'atteggiamento generale verso la melodia e deve pur confrontarsi con l'insistenza, sia nei testi lirici sia nei

trattati, sul carattere di novità che deve avere soprattutto la melodia della canzone di tema amoroso.

Il termine usato per definire le liriche nelle prime generazioni trobadoriche è *vers*, corrispondente al latino *versus*, a prescindere da differenze contenutistiche, stilistiche e formali. Ben presto emerge anche *canso* ma ancora il trovatore Raimbaut d'Aurenga sostiene l'intercambiabilità dei due termini. Raimon Vidal, forse all'inizio del secolo XIII, distingue i componimenti in base a un denominatore linguistico: lingua francese per romanzi e pastorelle, l'occitanico (*lemosin*) per *vers* et *cansons* et *serventes*. Raimon raccomanda inoltre che si tenga conto dell'unità della materia trattata, la *razo*, successivamente indicata come principale elemento distintivo tra i generi.

Un vero e proprio sistema dei generi (*dictats*) sembra delinearci solo nei trattati del secolo XIII, in particolare nella *Doctrina de compondre dictats*, in cui si indicano con il termine *canso* i componimenti che hanno tema amoroso, mentre *serventes* sarebbe usato per i temi politici o morali, benché nel repertorio questi aspetti si trovino spesso accostati nella stessa lirica. Una distinzione fondamentale tra i due generi, secondo i trattati, riguarderebbe il livello melodico: mentre la *canso* deve avere una melodia nuova, fatta dal poeta che è anche autore del testo lirico, per il *serventes* è indicato l'uso di melodie non originali. Forme esplicite di dialoghi poetici, reali o fittizi, sono la *tenso* e il *partimen*, in cui due o più interlocutori cantano a strofe alterne, usando anche melodie preesistenti. La maggioranza di melodie pervenute riguarda comunque esempi di *canso* amorosa, mentre per gli altri generi le melodie disponibili si contano sulle dita di una mano. Spesso le indicazioni dei trattati non trovano conferma nei caratteri del repertorio; per le melodie dei generi "minori", come la *pastorela*, l'*alba*, il *planh*, è difficile trarre conclusioni a riguardo, data la scarsità di esempi melodici pervenuti.

Il canto dei trovatori

La tipologia sociale dei trovatori è quanto mai varia fin dalle prime generazioni, secondo quanto si legge anche nelle *vidas*, brevi racconti biografici contenuti in alcuni dei canzonieri. Trovatore dell'alta nobiltà è il duca Guglielmo IX e nobile è anche Jaufre Rudel, mentre origini umili avrebbe Bernart de Ventadorn e qualche nome apparterebbe alla borghesia, come Folquet de Marselha e Peire Vidal.

La qualifica di trovatore, dal mediolatino *tropator* (da *tropus*), non denota uno stato sociale né una professione ma la stessa attività poetica dell'inventare liriche, parole e melodie. Tra i trovatori si annoverano anche alcuni giullari, quali Perdigon, Albertet e Pistoleta.

Jean Boutière e Alexander Herman Schutz

Sulla vita di Giraut de Bornelh
Biografie dei Trovatori

Girautz de Bornelh era del limosino, del paese di Excideuil, un ricco castello del visconte di Limoges. Di umile condizione, ma savio uomo di lettere e di senno naturale. E fu miglior trovatore di tutti quelli che erano stati prima e furono dopo di lui, e per questo fu chiamato Maestro dei trovatori, e lo è ancora per tutti quelli che si intendono di poesie amoroze e morali, sottili e ben conegnate [...]. E la sua vita era tale che per tutto l'inverno stava a scuola [!?] e imparava le lettere, e tutta l'estate andava per le corti e conduceva con lui due cantori che cantavano le sue canzoni. Egli non volle giammai prender moglie, e tutto quello che guadagnava lo donava ai suoi parenti e alla chiesa della città in cui era nato, la qual chiesa aveva nome, ed ha ancora, Saint-Gervais.

in *Biographies des Troubadours*, a cura di J. Boutière e A.H. Schutz, Parigi, Nizet, 1950

I trovatori compongono solitamente parole e melodia, e le *vidas* sottolineano spesso le maggiori o minori abilità letterarie o musicali di questi poeti. Le testimonianze fanno pensare a una composizione cui il poeta dedica tempo e lavoro lento e paziente; in alcuni casi di tenzoni si è di fronte invece a testimonianze certe di improvvisazione pubblica. Si è ipotizzata la scrittura del testo per metterlo a disposizione di giullari o di destinatari diversi, mentre più difficile è argomentare quale fosse l'apporto dello scrivere nella composizione stessa – né forse lo si può ricondurre a un univoco denominatore. Si è parlato per le liriche dei trovatori di "intertestualità" e di "dialogismo", e frequenti sono i casi di dibattiti a distanza tra poeti, i quali si producono in liriche diverse intorno a uno stesso tema abbondando in imitazioni e citazioni; le tenzoni sono solo i casi più evidenti di prassi dialogiche.

Al centro del "rituale" lirico c'è il cantore cui un pubblico presta attenzione – che spesso però è difficile mantenere con continuità. Pare opportuno pensare a una varietà di situazioni per l'ascolto, in cui sembrano prevalere però occasioni private, con pubblico limitato, più che momenti di festa con pubblico numeroso. Non sembra inoltre che un' enfasi mimica fosse particolarmente apprezzata e che quindi il pubblico cortese non attendesse comunque una rappresentazione "drammatica". Rare sono le raffigurazioni e scarsi sono i riferimenti agli strumenti musicali, la cui presenza è stata collegata da alcuni studiosi all'esecuzione di repertorio in uno stile più basso, "popolarizzante".

Trovieri e Minnesanger

La lirica cortese si espande nel nord dell'Europa e si rinnova grazie ai trovieri che celebrano, in francese, la fin 'amor, approfondendo la nozione di lirismo soggettivo. In area tedesca, i Minnesänger importano a loro volta forme e temi della poesia romanza, dando vita a una sterminata produzione nella quale l'ideale cortese è permeato di spontaneità e naturalezza.

Le origini della lirica d' oïl

A partire dal terzo decennio del XII secolo la lirica trobadorica conosce una straordinaria espansione, irradiandosi dall'Occitania in tutta la Francia grazie all'influenza di una nobile mecenate, Eleonora di Aquitania. Nipote del primo grande troviero Guglielmo IX, duca di Aquitania, nel 1137 Eleonora sposa in prime nozze il re di Francia Luigi VII, ma il loro matrimonio viene annullato nel 1152. Eleonora si risposa subito dopo col potente feudatario Enrico d'Anjou, duca di Normandia, futuro Enrico II Plantageneto, re d'Inghilterra.

Protettrice di numerosi trovatori, Eleonora diventa il tramite privilegiato della diffusione delle forme e dei contenuti dell'arte del trobar nel nord della Francia. Lo stesso figlio di Eleonora, Riccardo I, detto Cuor di Leone, è autore di alcune canzoni cortesi, la figlia Aelis de Blois diventa la protettrice del poeta Gautier d'Arras, mentre l'altra figlia, Maria, duchessa di Champagne, ospita alla sua corte Chrétien de Troyes, il grande chierico romanziere, nonché autore di due canzoni che marcano ufficialmente la nascita della lirica cortese in lingua d'oïl. Il poeta soggiognerà in seguito presso un altro centro di irradiazione della poesia lirica cortese, la corte delle Fiandre di Filippo d'Alsazia, la cui sposa è Elisabetta di Vermandois, una cugina di Maria di Champagne. Chrétien de Troyes farà di Filippo il dedicatario del suo celebre romanzo *Perceval ou le comte du Graal*.

I temi: trovatori e trovieri a confronto

Appaiono fin da subito chiari i connotati di questa lirica che non si vuole semplice imitazione o emulazione della poesia dei trovatori. Il termine francese *trouveur* è un calco del provenzale *trobador*, a significare che i trovieri, tutti poeti e musicisti allo stesso tempo, si sentono compartecipi della medesima modalità di espressione lirica dei loro colleghi provenzali. Non solamente epigoni o eredi quindi, ma anche interlocutori, in un dialogo poetico-musicale ad armi pari, nel quale non mancano casi in cui siano i trovatori stessi a ispirarsi ai loro colleghi settentrionali. Una parte considerevole della lirica dei trovieri approfondisce la tematica cortese attorno alla nozione di Amore, inteso non come sentimento, bensì come principio ideologico, codice morale e comportamentale, motore delle azioni degli amanti.

Ecco che nelle sue liriche, appartenenti senza dubbio a una fase giovanile, Chrétien de Troyes interviene nel dialogo poetico intessuto da due suoi illustri predecessori di lingua d'oc, Raimbaut d'Aurenga e Bernart de Ventadorn, su di un punto cruciale dell'ideologia cortese: la fedeltà ai dettami d'Amore nel caso di un amore non corrisposto. Se Raimbaut, novello Tristano, ha bevuto il filtro d'amore e, certo del consenso della donna amata, si abbandona a un gioioso adulterio, se al contrario Bernart si dichiara sconfitto e ucciso da Amore e pronto a abbandonare il canto, Chrétien propugna la fedeltà assoluta, indipendentemente da quella che sarà la ricompensa. Amore non è indotto da filtri magici, come quello di Tristano, bensì è frutto di una scelta libera e consapevole, sempre fedele nonostante il rifiuto.

La chanson dei primi trovieri

La tematica di Amore, fonte esclusiva di ispirazione lirica, sul modello di Bernart de Ventadorn, caratterizza la cosiddetta prima generazione di trovieri, altrimenti detti “classici” – Gace Brulé, Conon de Béthune, Chatelain de Coucy, Blondel de Nesle, Gontier de Soignies –, operanti soprattutto nella regione della Champagne e in Piccardia nell’ultimo quarto del XII secolo.

Il veicolo formale espressivo privilegiato da questi trovieri, come da quelli delle generazioni successive, è il cosiddetto grande canto cortese, o chanson, che altro non è se non il corrispettivo della canso trobadorica. Si tratta dell’espressione più alta e più nobile di canto lirico. Composta da un numero variabile di strofe, indipendenti tra loro ma allo stesso tempo messe in relazione da sottili corrispondenze fonico-rimiche, la chanson è rivestita musicalmente di un canto monodico, che in genere si ripete invariato a ogni strofa. Non si concepisce una canzone senza la sua intonazione melodica, complemento e prolungamento del testo poetico. A differenza delle intonazioni delle canzoni trobadoriche, queste melodie presentano generalmente una struttura fissa e un polo tonale ben definito, senza eccessivo uso di ornamentazioni; esistono anche, ma sono più rare, le intonazioni in cui la musica cambia ad ogni verso (oda continua).

Gace Brulé, troviero della Champagne, protetto da Maria di Francia e attivo tra il 1179 e il 1212, lascia un’imponente produzione (quasi 80 chansons), in cui sono temi ricorrenti l’accettazione di un amore infelice, o comunque differito, per una dama di rango superiore e quindi inaccessibile; l’incertezza dell’esito della vicenda amorosa sopportata con nobilissimo contegno; l’intensità del desiderio che consuma fino a morire. Le sue melodie, scevre da ornamenti, hanno una tessitura talvolta molto estesa, quasi a riflettere il parossismo del suo sentimento. Il poeta sarà un modello per i successivi Minnesänger – tra cui, in particolare, Rudolf von Feis-Neuenburg –, fino ad arrivare a Dante, che ne menziona una lirica, *Ire d’amors*, nel *De vulgari eloquentia*.

Gace Brulé è amico e interlocutore di alcuni tra i più importanti trovieri a lui contemporanei, come Blondel de Nesle, Gautier de Dargies, e il Castellano di Coucy.

Blondel de Nesle, attivo tra il 1175 e i primi anni del XIII secolo è forse da identificarsi col nobile Jean II de Nesle. Il suo poetare dolce e raffinato, dai toni a tratti più ottimistici di quelli di Gace, riprende, nei 24 canti a lui attribuiti, la tematica e i topoi dell’amore cortese. Forse a causa dell’esemplarità delle sue composizioni, il personaggio di Blondel assume ben presto toni quasi leggendari: si dice che, partito alla ricerca del suo amico Riccardo Cuor di Leone, tenuto prigioniero da Leopoldo V di Babenberg, riuscisse a ritrovarlo perché Riccardo stava cantando una strofa che entrambi avevano composto. Verso il 1250 il troviero Eustache le Peintre compila una lista degli amanti celebri, in cui Blondel de Nesle figura insieme con Tristano e con un altro grande troviero “classico”, Guy de Ponceaux,

detto il Castellano di Coucy. Di lui conosciamo la data della morte, avvenuta nel 1203 sul mare Egeo, nel corso della quarta crociata. La malinconia dei suoi versi, la varietà e l'inventiva delle sue melodie ne fanno un poeta-amante esemplare, tanto che anni dopo, verso il 1285, il personaggio del Castellano diviene protagonista della celebre leggenda del Roman du Castelain de Coucy et de la dame de Fayel, di un tale Jakemes, nel quale si narra che il troviero, prima di morire in mare, avrebbe chiesto che il suo cuore fosse imbalsamato e inviato all'amata come pegno d'amore. Il marito geloso si impadronisce del cuore e lo serve a tavola alla signora che, una volta realizzata la terribile verità, muore di crepacuore.

La seconda generazione

La seconda generazione di trovieri si dispiega nel corso del XIII secolo, in un arco di tempo che coincide grossomodo col regno di Luigi IX. Si contano molti poeti appartenenti alla più alta nobiltà, come Thibaut de Champagne, Jean de Brienne, Enrico III duca di Brabante, e ancora nobili e meno nobili come Robert Beauvoisin, Richard de Sémilly, Thibaut de Blaison, Guiot de Dijon, Gautier d'Epinal, Eustache le Peintre, Gautier de Dargies, Jacques d'Amiens e Richard de Fournival.

La loro produzione è caratterizzata da un approfondimento e da un'innovazione dei topoi della letteratura cortese, ma anche da uno sperimentalismo formale più marcato, che va nel senso dell'esplorazione di nuovi, o diversi, generi poetici. Ad esempio, si registra l'espansione di canzoni di ispirazione religiosa (canzoni di crociata o canzoni alla Vergine) sul modello formale della chanson cortese. Ancora, si diffondono i sirventesi, d'ascendenza provenzale, e i jeux-parti che non sono altro che le tenso trobadoriche. Un altro genere, nato in area occitana, e floridissimo in quella antico-francese, è la pastorella, a metà strada tra una canzone cortese e una canzone popolare, dove il tema del cavaliere errante che tenta di sedurre una pastora (antitetica alla nobile dama) si dispiega in un dialogo dai toni popolareggianti.

Esemplare a questo proposito è la produzione del grande signore Thibaut de Champagne, re di Navarra, nipote di Maria di Champagne, la cui fama arriva fino a Dante, che lo annovera tra i poeti illustri nel *De vulgari eloquentia*. Il suo cospicuo canzoniere conta 37 chansons cortesi, ma anche alcune pastorelle, quattro canzoni di crociata, un lai e canzoni alla Vergine, un sirventese e numerosi jeux partis.

Colin Muset fa da pendant a Thibaut: menestrello, vive della protezione che i signori gli accordano. Le sue canzoni sono intrise di una vena parodica, leggera, venata di spunti autobiografici; piuttosto che macerare dal dolore per una dama inaccessibile, preferisce abbandonarsi ai piaceri del vino e della tavola e agli amori facili delle fanciulle incrociate nei suoi soggiorni in Lorena, Champagne e Borgogna.

La terza generazione: i poeti cittadini

Con Adam de la Halle si apre la terza generazione dei trovieri, in un contesto in cui le corti feudali cedono il posto alla realtà cittadina di una borghesia in espansione. Vissuto ad Arras, Adam studia alla Sorbona di Parigi ed entra successivamente al servizio di Roberto II d'Artois e di Carlo I d'Anjou alla corte di Napoli e della Sicilia. Muore probabilmente nelle Puglie, verso il 1288. Poeta e musicista prolificissimo e versatile, oltre ad avere scritto i primi due lavori teatrali profani conservati in antico francese (Jeu de la Feuillée e Jeu de Robin et Marion) e un cospicuo numero di composizioni polifoniche (rondeaux e mottetti), lascia 36 canzoni monodiche in perfetto stile cortese, riprendendo la lezione di Gace di un amore fatto di struggente attesa, ma in un'ottica incontestabilmente più ottimistica. Il nostro troviero si abbandona volentieri al genere del jeu-parti con l'amico Jean Bretel; questo genere lirico-dialogico che vede l'opposizione di due trovieri su temi legati alla casistica amorosa, ma anche all'attualità politica, trova un successo eccezionale nella dimensione cittadina, in particolare ad Arras, dove è coltivato da tutti i trovieri della zona.

Questo fenomeno mostra chiaramente come lo sradicamento della poesia cortese dal suo contesto faccia sì che ormai tutto il codice legato alla fin'amor e ai suoi valori diventi una pura convenzione, un soggetto da analizzare in chiave antinomica, secondo i dettami della dialettica: non sarà un caso che Adam de la Halle abbia verosimilmente appreso questa disciplina durante gli studi universitari alla Sorbona.

La lirica popolareggiante

Un aspetto che marca una profonda differenza tra la lirica d'oc e quella d'oïl è la presenza, in quest'ultima, di una produzione per la stragrande maggioranza anonima di lirica cosiddetta popolareggiante (agli antipodi della chanson), incentrata sul lamento d'amore pronunciato da una donna.

A seconda del contesto nel quale questo lamento è pronunciato, la canzone assume una denominazione diversa: nel caso della canzone d'amico la donna si lamenta dell'assenza dell'amante; altrimenti la donna può cantare le violenze subite dal marito aggressivo o geloso, nel qual caso siamo davanti a una canzone di malmaritata.

Anche l'alba rientra in questa produzione, sebbene sia meno frequentata dai trovieri rispetto ai trovatori. Vedremo che il tema della separazione degli amanti al sorgere del sole sarà invece molto caro ai Minnesänger.

In compenso, una novità assoluta della poesia dei trovieri è la chanson de toile, di cui ci sono pervenuti circa 20 testi risalenti all'inizio del XIII secolo. Una giovane donna è ritratta intenta a cucire o a ricamare (o a leggere, se è nobile), e intanto si lamenta della sua infelice situazione causata da un marito geloso, dal lutto o dall'abbandono dell'amato. Sia i testi che le musiche presentano degli arcaismi di stile, sicuramente voluti, per creare una patina di passato leggendario.

La ricezione

Il corpus delle liriche dei trovieri ci è stato tramandato da ventidue manoscritti, detti canzonieri, compilati per la maggior parte tra la seconda metà del XIII secolo e la prima metà del XIV secolo. Di essi, diciotto riportano le melodie oltre che i testi. Si tratta dell'epoca d'oro della produzione di manoscritti in Francia: grazie a questa fortunata convergenza molte canzoni appartenenti a un registro più popolareggiante sono state ricopiate e così tramandate nei canzonieri, allorché in area occitanica non resta alcuna traccia scritta di questa produzione alternativa.

Bisogna tuttavia notare che questi manoscritti risultano essere posteriori anche di un secolo rispetto alle prime testimonianze della lirica trovierica. Questa distanza cronologica ha fatto sì che si verificassero numerosi errori di trasmissione. Succede spessissimo infatti che alcune liriche, a causa della loro celebrità, siano riportate in più canzonieri, nei quali tuttavia sia i testi che le melodie presentano delle varianti testuali e melodiche. Addirittura, in alcuni casi, uno stesso testo è accompagnato da melodie completamente diverse a seconda del manoscritto nel quale è stato copiato. Stabilire quale sia il testo originario associato alla tal lirica è talvolta impossibile.

Attualmente esistono sul mercato discografico numerose incisioni di ottima qualità di questo repertorio, nelle quali i musicisti accompagnano la declamazione melodica del testo con gli strumenti dell'epoca, ricostruiti grazie allo studio delle fonti iconografiche: flauti, vielle, arpe, tamburi, ribeche, organi, cornamuse.

I Minnesänger. L'avvento della Minne

In area tedesca, la lirica d'amore cortese viene denominata Minnesang. La parola Minne, corrispondente al latino amor, ha un primitivo senso religioso e morale, che nel corso del tempo viene ad assumere una connotazione più sensuale e mondana, fino a esprimere la relazione cortese fra l'uomo (Ritter) e la donna (Frowne).

La fioritura del canto d'amore copre un arco di tempo molto vasto, che va dalla metà del XII secolo fino alla metà del XIV secolo.

Con l'avvento al trono di Federico I di Svevia, detto il Barbarossa, nel 1152, viene a costituirsi una società aristocratica che si ispira ai codici cavallereschi. Nel 1156 Federico sposa Beatrice di Borgogna, dando origine a un flusso di scambi culturali con la Francia che favoriscono lo sviluppo della poesia tedesca. Per esempio, è documentata l'attività del troviero Guiot de Provins alla corte di Beatrice.

Altre occasioni di scambio si presentano durante le crociate. Infatti alcuni Minnesänger prendono parte alla terza crociata (1189-1192), la stessa alla quale partecipano trovieri come il Castellano di Coucy, Huon d'Oisy, Conon de Béthune. Vi troverà la morte nel 1190 uno dei primi Minnesänger, Friedrich von Hausen, giuntovi al seguito dell'imperatore Federico.

I generi

Alle origini della tradizione i poemi sono costruiti su di una struttura metrica fondamentale, la strofa. Le prime composizioni sono costituite da una strofa unica, con quattro versi lunghi, alla maniera dei poemi epici.

In seguito, questo schema di base si arricchirà, introducendo formule metrico-ritmiche e rimiche sempre più elaborate, e approdando così alla canzone a più strofe. Quest'evoluzione coincide con un intimo cambiamento della struttura stessa della strofa tedesca, inizialmente composta di versi fondati sugli accenti ritmici, fino a pervenire a una strofa basata sul computo delle sillabe dei versi, sul modello delle *canso* e *chanson* romanze.

La canzone polistrofica, sempre musicata, d'argomento prevalentemente amoroso, viene denominata *Lied*.

Un altro genere, anch'esso musicato, è lo *Spruch*, composto, come il *Lied* delle origini, da una sola strofa, il cui schema metrico-poetico (*Ton*) spesso viene utilizzato per *Sprüche* diversi sia dallo stesso autore che da altri, non necessariamente contemporanei. Succede quindi che alcuni *Minnesänger* utilizzino un vecchio *Ton* citando il nome della fonte all'inizio del loro *Spruch* derivato. Gli argomenti dello *Spruch* sono soprattutto di carattere morale e politico, con funzione eminentemente didascalica.

Un altro genere di primaria importanza nella poesia dei *Minnesänger* è il *Leich*. Si tratta di una composizione molto lunga e complessa, formata dalla ripetizione di una sequenza di strofe disuguali. Anche questo genere è musicato, e in esso il tema della *Minne* è centrale.

L'epoca d'oro del *Minnesang*

A partire dagli anni 1190 fino verso il 1230 si situa il periodo classico del *Minnesang*. Tra le personalità più significative si ricordano Reinmar der Alte, documentato a Vienna alla fine del XII secolo, Wolfram von Eschenbach, autore fra l'altro del celebre *Parzival* e di numerosi *Tagelieder* (sul modello delle "albe" provenzali) e Heinrich von Morungen, lirico molto colto e grande conoscitore dei modelli della poesia romanza.

Il massimo lirico dell'epoca è da considerarsi Walther von der Vogelweide. Poeta e musicista professionista, nasce in Tirolo presumibilmente verso il 1170; è documentato al servizio della corte di Vienna, poi sotto Filippo di Svevia, e ancora sotto Federico II, che gli fa dono di un piccolo feudo. Apprezzato dai suoi contemporanei sia come poeta che come musicista, Walther esplora il tema della *Minne* in una prospettiva a tratti mistica, in cui alla figura della dama si sostituisce quella di Maria (*Gottesminne*, amore di Dio). Allo stesso tempo, il poeta sorpassa l'impasse cortese della dama inaccessibile introducendo una nuova idea d'amore e di poesia amorosa, ovvero passando dalla *Minne* al *Liebe*, inteso come rapporto paritario e autentico, riservato a personaggi di estrazione sociale più bassa. Walther è anche un prolifico autore di *Sprüche*, legati all'attualità politica e alla critica della società. Una delle sue composizioni più celebri è il *Palästinalied*, sul

tema del ritorno dalla sesta crociata nel 1228: il modello testuale e musicale di questa composizione è una canzone del trovatore Jaufre Rudel.

Il modello “anticortese” inaugurato da Walther viene approfondito da Neidhart von Reuental, poeta che riscuote un immenso successo grazie ai suoi testi ambientati in un mondo contadino, che pure non sfugge all’ironia e alla derisione.

Un filone più conservatore continua la tradizione “classica” della Minnesang, attestato in poeti come Ulrich von Lichtenstein.

Il declino della Minne

A cavallo tra la fine del secolo XIII e l’inizio del XIV, in un’atmosfera politica e sociale in cui, con l’ascesa della borghesia, la dimensione cittadina assume un’importanza primaria, la Minnesang si svincola radicalmente dall’ideale cortese. Che l’arte dei Minnesänger sia ancora vitale lo dimostra l’istituzione di vere e proprie corporazioni di poeti, che affiancano alla lirica d’amore temi edificanti di carattere religioso o morale, talvolta anche scientifico. Con la morte del poeta Frauenlob, si chiude un’epoca. Di lì a poco i Minnesänger si evolveranno in Meistersängen, i famosi “maestri cantori” delle città borghesi. Risalgono a quest’epoca le grandi raccolte manoscritte che contengono il corpus dei Minnesänger, tra cui spicca per la bellezza delle miniature il codice Manesse (oggi conservato ad Heidelberg), che si apre col ritratto dell’imperatore Enrico VI, figlio di Federico Barbarossa, considerato come il primo e più illustre dei Minnesänger.

La danza dei secoli XI e XII: danza e religione

Il teatro religioso medievale (oltreché profano, ma la distinzione non è affatto pacifica, e dunque è qui assunta come convenzionale) è ricco di eventi profondamente eterogenei tra loro, in cui la danza compare in forme non immediatamente storicizzabili, e in presenze legate più spesso a un immaginario teatrale nel suo divenire piuttosto che a un’effettiva storia della spettacolarità.

Corpo e liturgia

Il breve dialogo cantato *Quem quaeritis*, o *Visitatio Sepulchri*, in cui tre monaci rappresentano le tre Marie testimoni della resurrezione, segna di norma l’origine del teatro sacro medievale nella liturgia monastica, ed è conosciuto attraverso un tropario di San Marziale di Limoges, datato agli anni 923–934 (Parigi, BNF, ms. Lat. 1240), e per un altro di San Gallo della metà del X secolo (San Gallo, Stiftbibliothek, ms. 484). In questo testo è convocata immediatamente una questione centrale della relazione tra danza e religione, l’ambivalente presenza/assenza del corpo (qui, in presenza, dei monaci trasformati in attori e, in assenza, del Cristo risorto, con tutto ciò che ne consegue).

Alcuni storici parlano di una funzione coreografica fondamentale dei fedeli che assistono, e non di rado intervengono, alla processione prevista nei drammi liturgici, o parlano delle didascalie che contengono, spesso,

indicazioni e schemi di movimento coreografici, o della danza come cornice alle sacre rappresentazioni.

Non di poco conto, per la sopravvivenza dal basso di pratiche e dell'immaginario coreutico, non meno che per l'irruzione del sacro nella vita di tutti i giorni, sono le processioni danzanti, i balli per la traslazione delle reliquie o la commemorazione dei defunti sotto i loggiati dei cimiteri (da cui, poi, le danses macabres), le danze "furiose" di invocazione dei santi, sempre sul limite della degenerazione in divertimenti molto liberi e senza ritegno; è il caso delle danze presenti nelle feste dei folli (o degli innocenti o degli episcopelli), ossia quell'insieme di cerimonie che dal XII secolo i suddiaconi compiono per celebrare l'anno nuovo, poi considerate (impropriamente) corrispondenti a quelle di tutte le quattro feste contemplate dalla liturgia in uso presso molte cattedrali e vari capitoli canonici medievali per la quindicina immediatamente seguente Natale. Non di rado, come nota Jacques Heers nel suo studio *Le feste dei folli* (1983), al termine delle funzioni, soprattutto in cattedrale, eletta a centro culturale, politico e anche ludico delle comunità, si terminava "con giochi, scherzi e danze dalle origini molto antiche (nascevano da riti e processioni) che accompagnavano canti e inni". Probabilmente in una ideale continuazione dei Saturnali romani, queste sono occasioni per giochi consacrati all'inversione dei ruoli sociali e in cui contestare ritualmente il potere delle gerarchie ecclesiastiche. Sono, anche, danze rituali che spesso, come attestato in Francia, perdono la dimensione sacra che le contiene, vengono introdotti balli e variazioni ai canti in luogo delle risposte obbligate e monotone previste dai cerimoniali religiosi. O come, poi, nelle famosissime danze pasquali, quando, dopo le funzioni del mattino, a sermone concluso, canonici e cappellani tenendosi per mano ballano una "chorea" nel chiostro o, in caso di pioggia, nel mezzo della navata della chiesa; una nota variante è la danza o gioco della pelota per la Pasqua di Sens, poi diffusa in tutta Europa, che si gioca nella cattedrale utilizzando il labirinto disegnato sul pavimento al centro della navata. Il lancio della palla avviene "intonando tutti insieme il canto liturgico della Pasqua (*Victimae Paschali laudes*), il tutto in una tremenda confusione". Le cosiddette *Libertates Decembris*, feste per la fine dell'anno, dal secolo X diventano esclusiva prerogativa delle *scholae*, e la danza nei luoghi sacri è ammessa per le celebrazioni liturgiche ma declinata in una dimensione fortemente simbolica.

Occorre ricordare, come fa ancora Heers, che il successo di queste attività ludiche nel contesto celebrativo dipende anche dal fatto che in queste società canonicali i ragazzi, e più in genere i giovanissimi, sono molto numerosi, poiché è pratica comune consentire il canonicato già a 14 anni. È soprattutto a partire dal XIII secolo che le autorità proibiscono agli ecclesiastici di unirsi o soltanto di assistere alle danze dei laici; in appoggio all'ammissibilità delle danze liturgiche, invece, che in chiesa accompagnavano talune funzioni, sono spesso citati alcuni testi favorevoli, per esempio la danza mistica negli *Atti di Giovanni*, o la danza del re David

davanti all'Arca ricordata da Gregorio Nazianzeno. I cronisti parlano spesso di processioni religiose accompagnate da musica e da passi cadenzati, ottenendo un effetto di movimento solenne e particolarmente austero: "La sarabanda, tipo di danza molto lenta, sembra derivare direttamente da queste pratiche".

La memoria di una più o meno pacifica presenza della danza nella chiesa primitiva, ripresa da quasi tutti i successivi trattatisti della danza dell'età moderna, da Claude-François Menestrier (1631-1705) a Vincenzo de Bartholomaeis (1867-1953), si fonda anche sulla presunta derivazione della parola latina chorus dal greco choros, ossia lo spazio riservato a manifestazioni drammatiche, e dunque la parte sopraelevata e recinta nelle chiese antiche che si trova di fronte all'altare, così chiamata perché destinata alle danze sacre del clero. Secondo san Giovanni Crisostomo, mentre è da censurare una danza che sostituisca al dominio del giusto l'arbitrio del piacere o dell'interesse (Hom. in Matth., XLVIII, 3), abbiamo ricevuto da Dio due piedi perché su in Cielo potessimo "danzare in coro con gli angeli". Anche tra i Padri della Chiesa greca, come in san Giovanni Damasceno, in merito alla morte di Maria si parla di un ingresso solenne in Cielo fatto di danze e balli (Omelie sulla beata Vergine, II, 2 da 2Sam. 6,5 e 1Cron. 15,25). In seguito san Bernardino da Siena, nelle sue Prediche volgari chiama Davide il "ballerino dello Spirito Santo" (XLVIII, "Della gloria consustanziale del Paradiso"), mentre san Francesco di Sales nella sua Introduction à la vie dévôte (1608 e 1619, capp. XXXIII-XXXIV) parla di ciò che, con giusta condiscendenza, può essere lecito e ricreativo nel ballo e nei giochi. La predicazione barocca ritroverà gran parte di questa tradizione medievale, come nelle Prediche della Quaresima, di Raffaello Delle Colombe (1622, vol. II, Feria Quinta della prima domenica di quaresima), per il quale "L'orazione è un ballo spirituale" a imitazione del "Sole [che] guidava la danza de gli altri pianeti", e chiama "Choro" i monasteri, le Chiese, i sacerdoti e i religiosi cui ricorrere prima della "guerra spirituale".

Censure e legittimazioni

Gli scrittori cristiani associano il divertimento mondano ai piaceri dei sensi, unitamente alla condanna per lo stravolgimento dell'assetto naturale del corpo, la deformazione dell'immagine divina dell'uomo e della gestica riprovevole dei giullari, poi legittimati nella distinzione in base al comportamento e al repertorio. La memoria del teatro è strettamente connessa con i riti pagani; per questo nel mondo morale dei cristiani non può che assumere un ruolo negativo - sancito da Tertulliano, sant'Agostino e Isidoro di Siviglia -, anche se la riprovazione verte più sull'aspetto spettacolare, risparmiando i testi drammatici. Per la danza il biasimo si indirizza contro le ricadute senza controllo della liberazione del corpo e delle emozioni, non perché esse siano in sé disdicevoli o inadatte alle celebrazioni del culto sacro e alle riunioni liturgiche nelle chiese.

San Tommaso, nel suo commento a Isaia (In Isaiam Prophetam Expositio, III), scrive che la danza non è di per sé cattiva, poiché è in base al suo scopo che

può diventare atto di virtù o vizio; Eudes di Sully (morto nel 1208) proibisce le danze in chiesa e nei cimiteri, ma, anche se le direttive della Chiesa, in merito, non sono uniformi, come ricorda Alessandro Pontremoli (La danza negli spettacoli dal Medioevo alla fine del Seicento, 1995), è attraverso le deliberazioni dei concili – terzo concilio di Toledo (589), canone 23; concilio di Auxerre (573–603), canone 9; concilio di Chalon-sur-Saône (639–654), canone 19, ove sono prese disposizioni contro le danze corali nei luoghi sacri in onore del martirio dei santi – che la Chiesa “intese regolamentare gli atti del culto e le manifestazioni nei luoghi sacri”. In un contesto in cui la Chiesa esige che la cultura clericale guadagni una forte influenza, l’opposizione alla cultura folclorica si attesta, dunque, sul doppio livello della repressione (feroce) e dell’assimilazione (lenta), come è testimoniato nella letteratura degli exempla. Così “le principali scadenze dei cicli stagionali vengono fatte coincidere con le più importanti festività cristiane”, come ricorda Alessandro Pontremoli, e anche il Carnevale, in origine, è legato al ciclo liturgico, e corrisponde agli ultimi giorni che precedono la Quaresima.

Mito delle origini

Soprattutto con la diffusione delle illustrazioni miniate dei manoscritti dell’agostiniana Città di Dio, il racconto dell’origine dei ludi scenici è drammatizzato attraverso la pericolosità della danza; come ha rilevato Sandra Pietrini, “sebbene sant’Agostino non ne faccia menzione, il ballo [nelle illustrazioni] è spesso raffigurato per indicare il teatro antico” (Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo, 2201).

Nell’immaginario si diffonde, con indice negativo, l’idea del teatro come una carola, e la danza quale rinvio iconografico privilegiato al teatro. Una traccia di questa tradizione è rilevabile nel riquadro inferiore di una miniatura in un manoscritto della Città di Dio posteriore al 1473 (Museo Meermann-Westrenianum), dove è riportata una danza in tondo di coppie nude davanti a una statua pagana, in cui vengono raffigurati due concetti fondamentali: la lascivia, nell’esposizione delle nudità del corpo, e l’idolatria, nel rito pagano. Nell’immaginario medievale la danza si mescola, dunque, al mito delle origini del teatro antico, nato dal canto e dalla danza, che secondo Tito Livio dapprima consisteva in una semplice azione coreutica. In altre illustrazioni, sempre in manoscritti agostiniani del Quattrocento, la danza è, invece, contrapposta a un’altra forma spettacolare contemporanea, più positiva: la pratica dell’autoflagellazione. Determinanti per la diffusione della cultura penitenziale sono la proliferazione dei movimenti itineranti, caratterizzati da un entusiasmo collettivo di stampo popolare e paraliturgico, e il rituale drammatizzato delle confraternite di flagellanti, in forma processionale e di città in città, che comprende il canto di acclamazioni e di liriche di argomento religioso, ed è uno strumento di autopunizione rituale collettiva attribuibile alla rinascita del movimento dei disciplinati nel 1260.

Un’ultima questione riguarda la gestualità e la corporeità nella predicazione: Ugo di San Vittore nell’istruire i novizi sconsiglia il gesticolare tipico degli istrioni, smodato e innaturale, poiché contrario all’etica cristiana. Infine,

Renato Torniati, a conferma della tesi sul nativo (ovvero originario) carattere spirituale della danza – tesi che proviene dagli studi di etnomusicologia e antropologia di primo Novecento (Sachs, Frazer) – ricorda che la terminologia ecclesiastica fornisce il vocabolario per parlare, in quegli stessi anni, delle novità della danza libera e moderna (La danza sacra, 1951). Come, ad esempio, farà Anton Giulio Bragaglia per Charlotte Bara, danzatrice tedesca di origine belga e vicina alle esperienze della Neue Tanz, su cui scrive: “la sua danza è come ‘una lode osannante al Creatore’, perché ‘danza pregando e per pregare danza’”.

La musica strumentale

La nostra conoscenza della musica strumentale dell’inizio del basso Medioevo europeo può attingere a frammenti superstiti di varia natura: la scrittura (trattati, letteratura e notazione musicale), le immagini (strumenti e strumentisti nella pittura, scultura e miniatura), gli oggetti (resti materiali degli strumenti musicali), la memoria (continuità della tradizione orale nella pratica strumentale popolare). Una visione acuta e onnicomprensiva può ricucire questi elementi eterogenei.

Modelli e pratiche

Otfrid von Weissenburg

Strumenti divini Evangelario

Cessate tutte le parole, i suoni della musica echeggiano nella loro sovrana beltà. Gli strumenti che gli uomini hanno tesi di corde e che essi eccitano con le loro mani, quelli anche che animano con il loro fiato, tu puoi intenderli infine in un modo spirituale, lire e vielle e ogni sorta di flauti, arpe e chrotte.

Nel corso della prima parte del basso Medioevo, la trattatistica sulla quale si fonda la disciplina musicale dell’epoca, scritta e studiata esclusivamente da religiosi, ha diffuso un’interpretazione distorta della figura culturale e sociale dello strumentista. Il più autorevole modello è costituito dal De institutione musica di Severino Boezio, che assimila le dottrine pitagoriche e platoniche dell’armonia del mondo, ponendo di conseguenza la practica in una categoria spirituale ben più bassa rispetto alla theoria. A partire da tale concezione, si diffonde in ambito teorico l’idea che la musica intrumentalis, l’arte dei suoni governata dallo strumentista, debba imitare la voce in lode a Dio, essendo quest’ultima l’immagine atemporale del canto angelico. Questo approccio filosofico non trova però riscontro nella vita musicale quotidiana. Dobbiamo cercare la reale collocazione sociale, artistica e professionale del musicista non nella descrizione di Boezio del musicus, filosofo e teorico non interessato a suonare o a comporre, ma osservando altre fonti, che, slegate dall’astrattezza mistica dei trattati, si confrontano finalmente col mondo terreno.

Le fonti letterarie

Alla fine del 1100 fiorisce in Francia il romanzo cortese, dove abbondano descrizioni di musica strumentale inserite nei contesti più svariati. Queste fonti letterarie, insieme alle cronache e ai documenti iconografici, rinviano alle esperienze dirette dei loro autori.

Apprendiamo così che suonatori di varia estrazione sociale possono svolgere un'attività professionale, riunendosi talvolta in corporazioni, talvolta proponendosi in ambito profano come suonatori singoli o in gruppi di formazione occasionale: dalle feste paesane alle cerimonie, ai nobili ritrovi nei castelli. Sono documentate due figure istituzionalizzate di strumentisti di mestiere provenienti da una bassa condizione sociale: il giullare e il menestrello. La giullaria è un'arte di strada girovaga e le sue competenze prevedono anche la recitazione, la danza e la giocoleria. Il menestrello, invece, liberandosi dalle pratiche extramusicali del giullare, fornisce il proprio servizio esclusivamente alla classe nobile.

Parallelamente alla produzione letteraria della lirica cortese si diffonde in Francia l'arte dei trovatori e trovieri e in Germania quella dei Minnesänger. Si tratta di poeti cantanti, compositori e spesso strumentisti che offrono un raffinato servizio di diletto musicale spostandosi fra le corti d'Europa e sostituendosi agli anonimi menestrelli. Nonostante l'assenza di melodie strumentali anteriori al XII secolo, alcune danze cantate, in origine probabilmente estampide, danze puramente strumentali, sono sopravvissute nei canti dei trovatori. La più antica tra queste è la celebre Kalenda Maya di Raimbaut de Vaqueiras, che egli ascolta per la prima volta alla corte del marchese Bonifacio I del Monferrato da due jongleur suonatori di viella provenienti da Parigi, alla quale egli aggiunge un testo che termina citandone l'origine strumentale: Bastida, finida, n' Engles ai l'estampida.

Le fonti iconografiche

L'arte visiva, nel nostro caso l'iconografia musicale, ci informa della dovizia di strumenti musicali e spesso dei contesti in cui vengono suonati. Gli artisti dell'epoca, naturalmente, hanno una vasta committenza da parte degli ecclesiastici: alcuni strumenti reali vengono allora raffigurati in contesti simbolici con la funzione di comunicare un ordine sonoro e cosmogonico attraverso riferimenti biblici. Il pittore colto deve conoscere in modo adeguato le arti liberali del quadrivium, rappresentate da musica, aritmetica, geometria e astronomia, basi della conoscenza filosofica e teologica indispensabili per non incorrere nella censura ponendo, ad esempio, fra le mani di un santo uno strumento simbolicamente scorretto. Nell'ambito dell'arte sacra, l'immagine organologicamente corretta ma puramente metafisica dello strumento musicale si trasforma nell'arte profana, o anche in quella religiosa ma non liturgica, in una raffigurazione del paesaggio sonoro reale, dove viene curata non solo la rappresentazione dei singoli strumenti, ma anche quella degli organici strumentali e dei contesti nei quali i suonatori operano.

Le fonti archeologiche

I resti materiali degli strumenti originali anteriori al XII secolo sono rari. La provenienza è sempre relativa agli scavi archeologici e, dato il diverso grado di deperibilità dei materiali, sono pochi i reperti lignei, relativamente abbondanti quelli ossei, abbondanti i metallici e abbondantissimi i fittili. Fra gli strumenti in legno troviamo alcuni liuti ad arco (ribeca, gudok), sopravvissuti grazie alla compatta cassa monoxila, alcune lire, dei frammenti di cornamusa e alcuni flauti di legno; fra quelli ossei, flauti, fischietti e corni (olifante); fra gli strumenti metallici troviamo scacciapensieri, trombe, canne d'organo, campane, sonagli e cimbali; fra quelli di terracotta, flauti, fischietti e corni. Possiamo scorgere da questi frammenti sopravvissuti una grande sapienza costruttiva, che non può che rispecchiarsi in un'analogha sensibilità stilistico-esecutiva dei suonatori.

Le pratiche strumentali in ambito religioso

L'apprendimento della pratica musicale dell'epoca è essenzialmente orale: per questo motivo non possediamo fonti musicali scritte esclusivamente strumentali.

La notazione musicale è infatti a uso quasi esclusivo del canto liturgico, dove la prassi esecutiva può contemplare l'intervento di alcuni strumenti musicali utilizzati per sostituire, raddoppiare o sostenere il canto con dei bordoni, seguendo una codificazione non scritta. L'uso degli strumenti in chiesa e nei monasteri è di competenza dei religiosi, anche se non si può escludere l'ipotesi di un intervento da parte di musicisti esterni per adempiere alle solennità.

L'organo, di origine profana, acquisisce lentamente una posizione privilegiata nelle funzioni liturgiche. Nel 980 circa viene costruito nel monastero di Winchester il primo organo monumentale. Il suono dello strumento, con i suoi 26 mantici allineati su due piani (azionati da 70 uomini) e le sue 400 canne metalliche (suonate da due musicisti), viene paragonato dai cronisti coevi "al rombo minaccioso del tuono". Nello stesso periodo l'inglese Dunstan, futuro arcivescovo di Canterbury, fa costruire un organo per il convento di Malmesbury; sull'organo, una placca di bronzo porta la seguente iscrizione: "Il prelado Dunstan fece quest'organo in onore d'Adelmo. Perda il regno eterno chi lo vuole togliere di qui". È evidente che l'ostracismo ecclesiastico rispetto all'uso degli strumenti musicali in chiesa, corroborato dalla pessima reputazione morale di tutta la musica strumentale, concede a fatica spazio all'utilizzo liturgico ed educativo dello strumento. L'apprendimento dei modi liturgici e la teoria musicale, affidate tradizionalmente al monocordo pitagorico, si consolidano sull'organo, grazie alle sue straordinarie caratteristiche. Il potere della chiesa viene inoltre esaltato dall'onerosa commissione del grande organo, irraggiungibile dal popolo se non nella sua versione "portativa", un piccolo organo appeso a tracolla usato anche fuori dalla chiesa per eseguire danze.

L'organistrum, invece, nasce come strumento di esclusiva pertinenza liturgica: l'etimologia è la medesima, organum (tecnica di canto polifonica

per intervalli paralleli di quarta o di quinta), e necessita di due suonatori. Si tratta di un grande cordofono ad arco, munito di una ruota azionata da una manovella, di un corpo in forma di viola (sul quale è applicata una tastiera meccanica) e di tre corde che, sfregate dalla ruota, forniscono un bordone e due melodie parallele. Il suono di questo strumento, sul quale i monaci cantano, imita quello della cornamusa, inaccessibile al culto.

Altri strumenti il cui utilizzo in chiesa è indiscutibilmente lecito, ma puramente simbolico, sono le campane, i sonagli metallici e le traccole, chiamati tutti signa. La loro funzione è apotropaica: col loro suono delimitano lo spazio allontanando il demone. Altri strumenti musicali possono accedere alla chiesa, ma il loro utilizzo promiscuo al di fuori di questa li rende sospetti. Continui editti vengono promulgati per allontanare gli strumenti musicali e le danze dagli edifici sacri, e i sacerdoti troppo tolleranti rischiano la scomunica. La religiosità popolare infatti, incurante delle presunte insidie morali, manifesta la sua fede anche attraverso la propria espressione musicale. Il popolo ascolta la musica sacra e se ne appropria, a sua volta, violando il silenzio della chiesa con i suoi strumenti lascivi il cui suono giunge alle orecchie dei monaci, e mescola i confini imposti dalla Chiesa.

Intrecci culturali

Le dinamiche di scambio dei repertori e degli strumenti fra il “sacro” e il “profano” o fra il “popolare” e il “colto” possono assimilarsi a quanto accade all’interno dell’odierna musica tradizionale: il popolo, inteso come gruppo etnico di una ristretta comunità rurale o urbana, possedendo una completa autonomia nel sonorizzare ogni momento quotidiano o rituale della propria esistenza, affida a una parte di sé il compito di assolvere al mestiere di strumentista, importante per il sostentamento collettivo quanto ogni altra attività lavorativa. Il popolo, inoltre, distingue chiaramente la musica sacra da quella profana. La spaccatura si risolve all’interno delle sue competenze, senza conflitti: alcuni strumentisti professionisti sanno affrontare i repertori di danza o l’accompagnamento strumentale ai canti d’amore, altri sanno affrontare anche i repertori religiosi. I monaci, d’altra parte, acquisiscono la teoria musicale dallo studio dotto dei trattati, ma la pratica strumentale dal contatto con i suonatori del loro villaggio. La musica strumentale è dunque una musica tramandata attraverso l’oralità, che diviene l’elemento unificatore fra il mondo popolare e quello colto, legandoli indissolubilmente. Ciò rende difficile una separazione: non esiste, fra l’XI e il XII secolo, un repertorio strumentale colto che non appartenga in qualche misura al mondo popolare. Il musicista che si trova ad affrontare una serata di danze in un nobile ritrovo è il medesimo che suona nella piazza del paese, così come il miglior suonatore di cornamusa che una corte possa desiderare rimane sempre il pastore. In questa ottica dobbiamo interpretare la musica strumentale come un’arte proveniente “dal basso”, ma non per questo di raffinatezza incongrua rispetto alle altre arti del Medioevo.

Feste e canti della Sicilia normanna

Nel XII secolo, durante il regno di Ruggero I, in Sicilia vengono redatti i cosiddetti tropari siculo-normanni, fra le prime documentazioni scritte di brani in uso durante le festività liturgiche. La redazione scritta di una lunga tradizione orale è di grande importanza documentaria, ma i tre tropari rappresentano un superamento del tradizionale canto gregoriano, mostrando caratteri di modernità compositiva: in essi si rilevano nuovi tipi di composizione strofica e uno di essi contiene uno dei primi esempi di musica polifonica scritta.

I tropari siculo-normanni

Nel 1091, con Ruggero I il Gran Conte, la Sicilia torna alla cristianità. Tra le tante conseguenze, una interessa da vicino le questioni musicali: infatti si deve alle pratiche liturgiche del cattolicesimo la compilazione dei cosiddetti tropari siculo-normanni, tre raccolte redatte in Sicilia nel XII secolo e trasferite all'inizio del Settecento dai Borboni presso la Biblioteca Nacional di Madrid.

L'importanza dei tre tropari, tra le poche pergamene con melodie della liturgia latina che ci siano pervenute dalla Sicilia, si deve soprattutto alla presenza di numerosi brani del proprium, che si cantavano in occasione delle feste liturgiche, più che del gregoriano eseguito per l'ordinarium missae. È doveroso sottolineare come ancora nel Medioevo fosse soprattutto la memoria a documentare i testi e le musiche della liturgia, lasciando ai manoscritti, nei quali per lo più veniva trascritto il già esistente, quasi una semplice funzione decorativa degli altari - si pensi alla diffusa pratica delle miniature, di grande valenza estetica.

Due dei tre tropari sono stati copiati con ogni probabilità per la Cappella Reale a Palermo, e contengono alcune centinaia di brani. Il più antico dei due (ms. Madrid 288), trascritto intorno al 1100, presenta una notazione musicale costituita da neumi in campo aperto, mentre il ms. Madrid 289, scritto intorno al 1140, ha anche il rigo musicale. Il riferimento più esplicito alla corte normanna, fra tutti i brani dei tropari, è certamente rintracciabile nel brano noto come *Laudes regiae*, quasi una litania che, secondo la pratica responsoriale, veniva intonata quando il re o l'imperatore indossava la corona in occasione delle messe di Natale, Pasqua o Pentecoste.

I manoscritti di brani liturgici con notazione musicale derivano il loro nome dai repertori in essi inseriti (graduale, antifonario ecc.), così anche il tropario altro non è che una raccolta di "tropi". Quella della "tropatura" è una tecnica che prevede la creazione di versi che integrano canti preesistenti. Un motivo di grande interesse storico-musicale sta nella presenza in queste raccolte di un cospicuo gruppo di *conductus* o *versus*, nuovo tipo di composizione strofica in versi, oltre a un nuovo tipo di *Benedicamus*. La maggior parte di questi brani presenta caratteri di modernità compositiva, quasi audace per l'epoca e per il genere, con rime originali, nuovi schemi ritmici e addirittura un forte senso tonale ante litteram, tutte soluzioni ben lontane dalla modalità che il canto gregoriano aveva fissato nei secoli precedenti.

Il Troparium de Catania

Il terzo tropario, il manoscritto Madrid 19421, risale al 1160 circa, una ventina d'anni dopo il secondo, ed è ragionevole collegarlo all'attività liturgica della cattedrale di Catania, anche perché una delle sequenze contenute, *Eya fratres personemus*, è dedicata a sant'Agata, patrona della città (il testo ne celebra il ritorno delle spoglie da Costantinopoli nel 1126): questa raccolta è conosciuta appunto come *Troparium de Catania*. Una particolare categoria di canti contenuti nei tropari è proprio la sequenza, normalmente cantata dopo l'Alleluja in occasione di festività importanti e il manoscritto 19421 ne contiene ben 90, su un totale di circa 200 brani.

Contiene inoltre alcuni fra i primi esempi di musica polifonica scritta, e in questo risiede la grande importanza storica del documento. Questi quattro brani a due voci, non inferiori ai coevi e ben più famosi repertori aquitani e spagnoli, presentano una voce superiore piuttosto melismatica, e una inferiore più semplice; due brani (*Benedicamus domino* e, soprattutto, *Affirmavit eius*) sono solo dei brevi frammenti, mentre gli altri due (*Ave virgo singularis* e *Crucifixum in carne*) sono più estesi.

David Hiley, il musicologo inglese che più di tutti ha approfondito questi repertori, ha colto efficacemente lo spirito dei tre tropari. Dovremmo immaginare l'impatto di questa musica nei servizi liturgici, in cui la maggior parte dei canti era nel tradizionale stile gregoriano, più meditativo e contenuto. Il contrasto suscitato da questo nuovo tipo di canti dev'essere stato particolarmente forte, la pratica della polifonia ancor di più. Ma proprio come le chiese medievali venivano spesso ricostruite, risultando una mescolanza di stili architettonici, così anche la musica della liturgia medievale era fatta di diverse stratificazioni storiche. I tropari siculo-normanni colgono una delle stratificazioni più moderne dal periodo in cui la potenza normanna fu al suo apice.

La corte di Ruggero e le iconografie della Cappella Palatina

Uno dei più efficaci supporti allo studio dei repertori medievali è certamente costituito dall'arte figurativa del periodo: gli affreschi della Cappella Palatina a Palermo rappresentano un apparato iconografico tra i più estesi e meglio conservati di tutto il Medioevo, utilissimo per affrontare le questioni organologiche, ma non solo: i musicisti e le danzatrici che vediamo raffigurati possono dare un'idea del clima che caratterizzava la corte normanna e l'intero Regno di Sicilia.

La Cappella, visitabile in quello che oggi è conosciuto come il Palazzo dei Normanni, ha il soffitto in legno interamente decorato, secondo uno stile che alcuni studiosi ritengono d'influenza persiana e greco-bizantina, ma che con ogni evidenza testimonia pienamente l'epoca di Ruggero II, con le tracce della cultura araba ancora vive. Ed è proprio l'assimilazione delle immagini al paradiso (*djanna*) dell'immaginario musulmano a costituire lo sfondo ideale per i diversi suonatori e suonatrici di liuto (in arabo *al ûd*) che vi sono raffigurati. L'organologia basa anche sulle raffigurazioni dei soffitti lignei

della Cappella Palatina (e del duomo di Cefalù) le sue teorie sulla presenza del liuto in Europa. Ma ricchissimo è lo strumentario rintracciabile negli affreschi, con gli strumenti mediterranei e del vicino Oriente accanto agli strumenti locali e a quelli provenienti dal Nord Europa.

Ugo Monneret De Villard (1881–1954), studioso che ha analizzato il ciclo pittorico della Cappella, così ne descrive alcune parti, nel suo saggio *Le pitture musulmane al soffitto della Cappella Palatina in Palermo* “In due diversi scomparti della cornice a stallatiti sono rappresentate due danzatrici e negli scomparti contigui vi sono delle suonatrici di tamburello e si direbbe che questo è l’istrumento classico per l’accompagnamento della danza.”. Ciò che colpisce maggiormente è l’evidente clima festoso di queste immagini.

La corte di Federico II: i trovatori provenzali e i rimatori siciliani

Un notevole impulso politico, economico, culturale e artistico dà alla Sicilia medievale Federico II, che affianca la casata sveva degli Staufen all’impero normanno. Federico stesso è forse l’autore del testo poetico di una ballata, *Dolce lo mio drudo*, il cui testo musicale, a due voci e di autore anonimo, è di epoca successiva, collocabile tra il XIV secolo e il XV. La ballata è simile ad analoghe composizioni dello stesso periodo, le siciliane del medesimo manoscritto, il Codice Reina.

Alla corte multietnica di Federico convivono, gli uni accanto agli altri, mercanti, scienziati, letterati, musicisti provenienti dai paesi arabi, dalla Provenza, dal Nord Italia e dal Nord Europa, in un clima di aperta tolleranza (tra l’altro, la Sicilia è l’unico luogo d’Europa in cui gli ebrei non vengono perseguitati).

Fra gli artisti frequentatori della curia federiciana spiccano i trovatori provenzali. Prima di essi, già all’epoca dei primi regnanti normanni, in Sicilia erano giunti dalla Francia settentrionale i trovieri, poeti in lingua d’oil, mentre l’arrivo dei trovatori e della lingua d’oc risale al periodo del regno di Guglielmo II il Buono.

Così nella prima metà del XIII secolo gli esponenti della cosiddetta scuola poetica siciliana si misurano con lo stile cortese dei trovatori provenzali. Purtroppo, a differenza di questi ultimi, non ci hanno lasciato le melodie delle loro composizioni poetiche; molti propendono per l’ipotesi che i poeti siciliani, come i francesi e gli spagnoli, musicassero i versi, ma non esiste alcuna documentazione diretta. Un suggestivo indizio proviene dalla raffigurazione di una miniatura (ms. Banco Rari 217) che riproduce Giacomo da Lentini con un manoscritto arrotolato in pugno, e in un angolo della pergamena s’intravedono quelle che potrebbero essere delle note musicali.

L’influenza araba e la tradizione orale autoctona

Quando gli Arabi nel IX secolo arrivano in Sicilia trovano l’isola in uno stato d’arretratezza estrema, a causa delle precedenti colonizzazioni, ma nei due secoli e mezzo di dominio arabo la Sicilia conosce una vera e propria rinascita.

I Normanni, pur riportando l'isola alla cristianità, accolgono e inglobano l'eredità dei vinti: sotto il regno di Ruggero Palermo conta 300 moschee, oltre a sinagoghe e chiese cristiane dei due riti, romano e bizantino. Il clima instauratosi produce una singolare fioritura di poeti e rimatori locali, e in generale si vive un periodo di crescita culturale. Gli strumenti musicali arabi e mediorientali si mescolano con quelli del Medioevo colto, così come con quelli della tradizione siciliana, e la convivenza degli strumenti che si osserva nelle raffigurazioni della Cappella è più che una suggestione interculturale.

Che la musicologia riceva dall'iconografia del periodo un valido sostegno per le proprie ricerche è già stato sottolineato. Anche quando si tratta di ridare suono a questi antichi repertori quelle raffigurazioni sono senz'altro preziose, ma spesso non sufficienti. Così un altro fondamentale supporto è spesso offerto dalla comparazione dei manoscritti con i suoni della tradizione orale, quando questa si presenta stilisticamente e geograficamente pertinente, e ciò vale a maggior ragione per un periodo nel quale la divaricazione tra colto e popolare non è così netta come nei secoli successivi. Nel nostro caso il soccorso arriva sia dalle musiche arabo-mediorientali che da quelle siciliane. Spesso quei repertori arrivano quasi intatti fino ai nostri giorni, ed è possibile ascoltarli appena pochi chilometri fuori dalle città, a differenza delle composizioni colte che, a un certo punto, venute meno il veicolo mnemonico, non riescono a perpetuarsi col solo mezzo scritto, soprattutto se labile come quello degli antichi documenti.

Così tornano utili, per esempio, certi brani polivocali della tradizione siciliana (soprattutto i Lamenti delle Settimane Sante) che in qualche modo echeggiano le difonie vocali del troparium, e che sono stati anch'essi tramandati principalmente dalla memoria umana. Nella ricca documentazione siciliana troviamo la dimensione funzionale della quotidianità (i ritmi del lavoro, le ninnananne, i canti del mare), il canto "lirico" e quello narrativo, ma anche la ritualità celebrativa e festosa delle pratiche religiose e profane, colte e popolari.

Iconografia musicale: Ars Musica, la fanciulla Armonia

Uno dei temi iconografici musicali più interessanti nell'ambito della produzione artistica medievale è la raffigurazione della musica sia come Ars Musica (la fanciulla che rappresenta la Musica nelle arti liberali) che come Armonia. Ripercorrere la storia e la fortuna della sua illustrazione è abbastanza complesso perché è spesso frutto della sovrapposizione di vari elementi culturali, simbolici, allegorici.

La raffigurazione delle Muse e delle Arti liberali nel modello iconografico tardo-antico

La rappresentazione di una figura femminile associata alla musica è molto antica e trae origine nella codificazione delle Muse elaborata dal mondo classico. Figlie di Mnemosine (la dea della Memoria) e di Zeus, esse erano considerate, già da Esiodo nel VII sec. a.C., numi tutelari delle arti e del

sapere. In un primo tempo non sono ben differenziate l'una dall'altra, sebbene risulti oramai stabilizzato il loro numero, nove.

È nel IV sec. a.C. che ognuna di esse incomincia ad avere un ruolo specifico e un proprio attributo: della storia è musa Clio, che regge un libro o un cartiglio; della commedia e della poesia pastorale Talia, che regge anch'essa un cartiglio e, a volte, uno strumento a corda; della tragedia Melpomene, che ha un corno e una maschera tragica; della danza e del canto Tersicore, ritratta con strumenti a corda; dell'astronomia Urania, che tiene il globo o il compasso; degli inni eroici Polimnia, con in mano uno strumento, spesso un organo; della poesia lirica e amorosa Erato, che ha un tamburello; della poesia epica Calliope, che suona una tromba e ha un cartiglio; infine Euterpe, musa della musica e della poesia lirica, suona uno strumento a fiato a due canne. Spesso le Muse sono raffigurate in compagnia del dio Apollo – che in questo caso viene designato come Musagete (colui che guida le Muse) – del quale formano il corteo. Nel tempo, le Muse possono anche non essere più raffigurate tutte insieme, ma singolarmente o a piccoli gruppi.

Nel V secolo si assiste a un interessante sviluppo concettuale che porta alla sovrapposizione iconografica tra Tersicore e l'Ars Musica nella descrizione delle Arti Liberali ossia di quelle discipline che costituiscono la base imprescindibile del sapere medievale. Il retore e grammatico Marziano Capella compone il trattato *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, in cui i doni nuziali per Filologia e Mercurio sono portati, sotto la guida di Apollo, da sette fanciulle (due in meno, dunque, rispetto alle Muse) che rappresentano la grammatica, la dialettica, la retorica (le discipline umanistiche del trivio), la geometria, l'aritmetica, l'astronomia, la musica (le discipline scientifiche del quadrivio). Ognuna di esse è accompagnata da un proprio corteo, ed esibisce un particolare abbigliamento e specifici attributi: si tratta di una tipologia figurativa che si rifà al modello iconografico delle Muse. Grammatica regge una sferza e, ai suoi piedi, ha due discepoli con la testa china sui libri; Logica ha in mano un serpente; Retorica tiene la spada e lo scudo; Geometria il compasso; Aritmetica mostra una tavoletta; Astronomia regge il globo; Musica (in realtà personificata nella fanciulla Armonia) suona un salterio o delle campane o, più raramente, è accompagnata da un cigno.

A sottolineare il legame con Euterpe, Armonia di Marziano Capella è scortata da Orfeo, Arione e Anfione, tre figure care alla mitologia classica strettamente legate alla musica. Orfeo, figlio di Calliope e di Apollo, incarna il potere sciamanico dei suoni, che gli permette di scendere nel regno dei morti nel tentativo di salvare l'amata Euridice. Arione di Metimna, figlio di Poseidone e Onea, è anch'egli poeta e musicista e, secondo Erodoto, sarebbe il creatore del ditirambo, ossia del canto in onore di Dioniso. Anfione, figlio di Zeus e Antiope, dopo aver appreso l'arte della lyra nientemeno che da Hermes, riedifica la distrutta città di Tebe grazie al potere della musica, che trasporta e dispone con giusta armonia le pietre delle mura.

Il trattato di Marziano – che con l'esemplare del X secolo, oggi nella Staatsbibliothek di Bamberg (HI.IV,12), ci consegna la più antica

raffigurazione a noi pervenuta delle arti liberali – ha fornito un contributo fondamentale per la costituzione di un topos che accompagna e influenza le successive rappresentazioni iconografiche del tema. Da questo momento ha inizio la fortuna figurativa delle sette fanciulle, incarnazione del sapere umano. La loro immagine si ritrova in molte raffigurazioni del periodo; per esempio tra le sculture sui portali o nei cicli di affreschi delle cattedrali gotiche. Frequentemente le si ritrova accomunate alle sette virtù e al ciclo dei mesi, a sottolineare il dialogo tra il sapere terreno e quello divino e, come nel caso della cattedrale di Chartres, sotto l'egida, non più ovviamente di Apollo, ma di Maria Vergine sedes sapientes.

Musica e i suoi inventori

In alcuni casi le arti liberali sono sedute in trono e ai loro piedi sono ritratti i maggiori esponenti della disciplina o i mitologici inventori della stessa.

L'Ars Musica viene quindi associata a Pitagora o, qualora si voglia stabilire un referente religioso (soprattutto a partire dal Duecento), accostata a Iubal (figlio di Caino che, secondo la Genesi 4, 21, fu il padre di tutti i cantanti che si accompagnavano con la cetra e con l'organo) o a Tubal (fratello di Iubal, che fu il fabbro costruttore di tutti gli strumenti ad aria e di ferro, Genesi 4, 22). I due fratelli risultano spesso sovrapposti iconograficamente in un'unica figura maschile intenta a percuotere con il maglio un'incudine e quindi a produrre suoni. In alcune raffigurazioni le arti costituiscono un vero e proprio viaggio iniziatico nel dominio della conoscenza. In questi casi, un discepolo, accompagnato dal proprio maestro, dopo aver attraversato un arco o due colonne (simbolo della conoscenza e della cesura tra il "mondo quotidiano" e quello della "sapienza"), si dirige verso la vetta di un monte (il sapere) percorrendo un'erta via (la difficoltà dell'apprendere), lungo la quale incontra le sette fanciulle.

La musica è un'arte del quadrivio e, quindi, pertiene alla sfera delle materie scientifiche. Per questo motivo è molto spesso raffigurata con un salterio o con alcune campane, ovvero i tipi di strumenti sui quali Pitagora aveva elaborato matematicamente la teoria degli intervalli. Il salterio deriva direttamente dal monocordo, uno strumento in cui un ponticello mobile divide, secondo rapporti proporzionali stabiliti, un'unica corda tesa su una cassa di legno. Proprio questo strumento, secondo la tradizione, aveva permesso a Pitagora di stabilire gli intervalli e i loro rapporti. Il salterio ne è l'evoluzione, in quanto sulla cassa armonica sono posizionate più corde che, grazie a due lunghi ponticelli inclinati, suonano ognuna una nota diversa. Anche le campane (implicito riferimento al fabbro Tubal) sono funzionali alla misurazione degli intervalli; secondo un modello ricorrente sono raffigurate con dimensioni differenti e sospese a una trave sottile pronte a essere percosse da un martello. Come già per le Muse, anche le arti liberali possono essere estrapolate dal gruppo e raffigurate autonomamente. In questo caso assumono sfumature diverse in ragione del contesto culturale e della funzione che la raffigurazione deve svolgere. Ecco dunque che l'arte liberale della musica diventa "la Musica", la "fanciulla Armonia" o "lady Music", come

è chiamata nel mondo anglosassone, ossia una giovane fanciulla intenta a suonare. Ma numerosi elementi la distinguono dalla Musa: mentre Euterpe doveva raffigurare la musica nel suo significato più ampio (e non necessariamente preciso), ora la nuova raffigurazione ha il compito di illustrarne precisamente il rapporto con la scienza, con l'ordine prestabilito e l'armonia. Non più un generico strumentario, quindi, bensì scelte più rispondenti a questa nuova esigenza speculativa.

Associato alla Musica fa la sua comparsa anche l'organo portativo. Strumento emblema del potere già nei primi secoli dopo Cristo, è oggetto di studio e trasformazione strutturale allorché nel mondo bizantino si riesce a sostituire il sistema idraulico (che forniva attraverso la pressione dell'acqua l'aria che andava a riempire, e quindi a far suonare, le canne) con uno pneumatico formato da un mantice.

I tasti dell'organo, originariamente costituiti da stecche orizzontali estraibili chiamate "linguae", nel XIII secolo si trasformano in pratiche leve che, pigiate, aprono le valvole o ventilabri che controllano l'afflusso di aria nelle canne. Anche l'organo assume, dunque, una valenza speculativa, in quanto rimanda implicitamente allo studio matematico sul rapporto lunghezza-diametro delle canne, trasformandosi, come le campane o il salterio, in emblema della conoscenza.

Dal Trecento, poi, la raffigurazione della Musica si arricchisce di altri dettagli importanti che la legano sempre più al suo aspetto più propriamente teorico: molte miniature, infatti, la ritraggono seduta su un trono accanto a due colonne su cui sono incisi termini tecnici e le sei sillabe dell'esacordo.

La fanciulla Musica nel modello iconografico biblico

Accanto a questa tipologia di matrice "speculativa" ne esiste un'altra, orientata verso la musica intesa non più come scienza, bensì come arte (in senso moderno). Questo modello iconografico attinge all'Antico Testamento e, segnatamente, alla figura della virgo Israele, ossia Myriam, la fanciulla emblema della purezza che, nella Bibbia (Esodo 15, 20), danza davanti all'arca dell'alleanza. Nel Medioevo questa raffigurazione perde la sua valenza "sacrale" e si tinge di un'allure cortese; la fanciulla, quindi, non solo danza, ma si accompagna al suono di una piccola arpa gotica. Lo strumento è disegnato nella sua tipica struttura: un triangolo i cui lati costituiscono la cassa armonica (alla quale sono fissate le corde di budello) che poggia sulla spalla del suonatore; mensola di forma ondulata su cui sono fissati i pioli; colonna dritta o leggermente arcuata verso l'esterno per sostenere meglio la tensione delle corde. Grazie all'afferenza biblica, questa immagine entra anche nel mondo monastico femminile e per questo si ritrova frequentemente nei codici destinati alle suore.

Lo strumentario di Musica nel tardo Medioevo

Un altro strumento che nel Trecento inizia a godere di crescente favore è il liuto.

Di importazione araba, lo strumento è costituito da un guscio formato da listelli di legno (chiamate doghe) e da una tavola armonica munita, in posizione quasi centrale, di un caratteristico foro armonico traforato (chiamato rosetta). Il suo manico – intorno al quale sono fissati dei legacci di minugia che costituiscono i tasti – termina con un cavigliere a paletta ripiegato all'indietro quasi ad angolo retto con la tastiera.

Il liuto, che diventa lo strumento cortese per eccellenza, si impone nella raffigurazione della Musica in veste di principessa e dunque ritratta in abiti sontuosi a testimonianza dell'elevato rango sociale. La Musica, la fanciulla Armonia, fornirà un poco più tardi, nel Quattrocento, il modello iconografico di riferimento nell'elaborazione della figura di santa Cecilia. Anche qui dal semplice racconto della passio in cui la vergine fanciulla romana ascolta la musica divina ignorando la musica degli strumenti degli uomini (emblematicamente rappresentati rotti ai piedi della santa nella pala del 1514 di Raffaello) si trasforma lei stessa in musicista fino a diventare esemplificazione dell'arte stessa della musica e sua patrona.

Arti visive

Introduzione alle arti visive

L'XI secolo si apre con l'imperatore Ottone III, della casa di Sassonia, al potere. Figlio di Ottone II e della principessa bizantina Teofano, gli è promessa a sua volta in sposa una "porfirogenita" (figlia dell'imperatore) bizantina, che è appena sbarcata a Bari quando l'imperatore prematuramente muore, giovanissimo, all'età di 22 anni (1002). Non fosse stato così, come ne scrisse lo storico tedesco Carl-Richard Brühl, l'erede che ne sarebbe nato sarebbe addirittura stato per tre quarti di sangue "greco" e solo per un quarto tedesco, determinando chissà quali conseguenze al momento della sua incoronazione come re di Germania. Ma il destino ha voluto altrimenti e la storia segue altri percorsi.

Sul trono papale resta ancora Silvestro II, quel Gerberto di Aurillac, già arcivescovo di Reims che il giovane Ottone ha lui stesso insediato sul trono pontificio nel 999, e con il quale ha in comune la volontà di riportare il mondo cristiano alla grandezza delle origini, del tempo di Costantino e del primo Silvestro.

Questo intreccio di personalità, di alleanze, di matrimoni e di idee, segna dunque emblematicamente l'inizio del secolo XI. Un secolo cruciale nei rapporti fra le due potenze imperiali e le due Chiese, fra l'impero d'Occidente e il papato di Roma, segnato da avvicinamenti e distacchi, siglato da un lato dallo scisma del 1054 e dalla perdita dell'Italia da parte di Bisanzio, dall'altro dalla forza di penetrazione dei modelli artistici bizantini nell'Europa del tempo, caratterizzato anche dalla volontà comune dell'imperatore e del papa di un "ritorno alle origini" e poi dal dissidio che condurrà l'imperatore Enrico IV a Canossa.

Musica del Tardo Medioevo

Introduzione alla musica

Nel fiorire delle città e delle sue maggiori istituzioni rappresentative, la cattedrale e l'università, la musica è coltivata sia per la sua tradizionale appartenenza al curriculum educativo in ambito matematico, sia per la sua imprescindibile funzione nelle celebrazioni liturgiche e civili. L'importanza che viene riconosciuta ai nuovi generi musicali – soprattutto polifonici – coltivati negli ambienti più all'avanguardia delle corti e delle città, si riflette anche nella teoria della musica, accompagnandosi a una nuova concezione di questa disciplina: la misurazione della durata ritmica nei nuovi sistemi di notazione, l'interesse verso il fenomeno sonoro nella sua realtà fisica e nuove idee scientifiche che si diffondono negli ambienti universitari fanno maturare l'idea che la musica sia un insieme di saperi e di tecniche sentiti sempre più come “arte”, prodotto della creatività umana.

Se è ancora raro trovare nei trattati musicali notizie sulla prassi musicale quotidiana, altre fonti, soprattutto letterarie, sono invece più prodighe di indicazioni. Il linguaggio musicale si integra con quello poetico nelle varie forme di poesia per musica, monodica e polifonica, che si sviluppano nei secoli centrali del Medioevo. Questa non è la sola dimensione dell'incontro fra musica e letteratura. La produzione letteraria medievale “parla” di musica descrivendoci le pratiche del cantare e del suonare, le nuove forme di intrattenimento attraverso il linguaggio musicale e, non ultimo, l'emergere sociale della figura del “compositore”, basti pensare, in Italia, a Francesco Landini, o, in Francia, a Guillaume de Machaut. Ma i testi ci parlano anche attraverso le immagini, e ars musica è un tema iconografico persistente, dal quale trapela il nuovo “sentire” musicale: Musica non è più l'algida figura che trasmette la scienza dei suoni, ma è ora una fanciulla gioiosa che canta e che suona, portatrice di nuovi significati simbolici e allegorici dell'arte musicale.

L'ars nova

Anche il canto sacro, prima legato ai bisogni della liturgia e alla vita monastica, si sviluppa per le esigenze di celebrazioni paraliturgiche ed extra-liturgiche, accogliendo nelle sue forme monodiche le lingue volgari, basti pensare al fiorire della lauda,: per rispondere alle esigenze spirituali di una cultura ormai spostata sul baricentro laico-cittadino.

Ma il fenomeno più evidente della musica dei due secoli centrali del Medioevo è l'“esplosione” dell'arte polifonica: prodotto culturale, senza dubbio, che riguarda le grandi celebrazioni liturgiche e che viene fruito negli ambienti intellettuali più colti – si pensi al genere del mottetto – ma che, coltivato da secoli in forme spontanee e non scritte, progressivamente acquisisce statuto d'arte anche nella produzione profana. Ars antiqua designa il primo sistema di notazione ritmica basato sui valori di durata delle note. Sviluppato nel corso del secolo XIII, è preceduto dalla cosiddetta epoca di Notre-Dame, che, dalla fine del secolo precedente, propone un sistema notazionale “modale”, applicato all'elaborazione polifonica del canto gregoriano. Ars nova è invece il nuovo sistema elaborato dall'élite intellettuale parigina agli inizi del XIV secolo, che rivoluziona lo stile polifonico nelle corti di mezza Europa, accompagnandosi allo sviluppo di un nuovo fenomeno musicale, il mecenatismo, grazie al quale è ora sostenuta l'attività di grandi poeti e compositori, primo fra tutti Guillaume de Machaut.

Le possibilità pressoché infinite aperte dal nuovo sistema arsnovistico danno avvio a una fiorente stagione di sperimentazioni, a opera di compositori che trovano possibilità di esprimere la loro arte presso le cattedrali, le corti e i centri culturali più all'avanguardia. Il loro ricorrere a forme inusuali di notazione e decorazione della notazione stessa, la moda “ de cantar frances ” e la complessità delle soluzioni ritmiche fanno coniare per questa produzione, sviluppata sullo scorcio del secolo, il termine ars subtilior, in linea con il sentire l'artificio e la complessità elementi indicatori di gusto e raffinatezza. Anche l'Italia partecipa dall'inizio del Trecento a una straordinaria fioritura musicale: la cosiddetta ars nova italiana indica un ulteriore nuovo sistema di scrittura musicale, che si esprime nei generi profani del madrigale e della ballata, oltreché nel più istituzionale mottetto, tutti coltivati presso le corti del Centro e Nord Italia.

In questo complesso e variegato panorama musicale, la musicologia comincia a trovare anche i primi germi dell'emancipazione artistica della musica strumentale e della musica da danza, fino ad allora relegate nell'ambito “oscuro” e irricostruibile della prassi estemporanea e della tradizione orale. Tali testimonianze sono solamente un'esigua espressione di ciò che doveva essere l'uso del canto, della danza, del suonare presso la civiltà medievale, pratiche che infine godranno di una sorta di “riscatto sociale” nel Quattrocento, con l'affermarsi all'interno delle corti di una cultura di danza e di pratica strumentale recuperati come parte integrante della formazione culturale umanistica.

Musica e società nel tardo Medioevo

L'insegnamento della musica nell'età delle università

Il secolo XIII vede il fiorire delle università, istituzioni di alto prestigio intellettuale che propongono modalità e tecniche nuove di produrre e diffondere cultura, molto diverse da quelle sviluppate nelle scuole monastiche dei secoli alti del Medioevo. La musica è parte dell'insegnamento

universitario nelle facoltà delle Arti: i maestri continuano a collocarla fra le discipline matematiche, secondo l'insegnamento di Boezio. I temi di maggiore interesse speculativo sono lo statuto scientifico della musica, la misurazione del tempo, la natura del suono e, non ultima, un'attenzione via via più consapevole alla "pratica" della musica, che comincia a essere considerata parte integrante e imprescindibile del sapere musicale.

La musica fra aritmetica e filosofia naturale

Gli insegnamenti di Boezio relativi alla musica entrano nel curriculum di studi proposto dalle facoltà delle Arti delle università medievali fin dagli inizi del secolo XIII. Come nei secoli precedenti, la musica è considerata una scienza del quadrivium (con aritmetica, geometria e astronomia), da studiare nel contesto di una formazione matematica di base. Benché la scarsità di testimonianze provenienti dalle sedi universitarie sembri indicare un limitato interesse verso la musica e le discipline sorelle, tanto da aver fatto parlare di "eclissi" del quadrivium, in realtà la speculazione scientifica dimostra notevoli vitalità e innovazione, dovute anzitutto all'ingresso in Occidente degli scritti di Aristotele sulla scienza e la filosofia naturale.

Negli Analitici secondi, Aristotele pone fra le sue argomentazioni l'assunto che la matematica è una scienza universale delle cause, in quanto garantisce una conoscenza certa e una dimostrazione rigorosa, fondata su assiomi evidenti. Ma per Aristotele non tutte le discipline matematiche derivano i loro principi dagli assiomi. È il caso, ad esempio, della musica e dell'astronomia, che sono scienze applicate a enti naturali, rispettivamente il suono e il moto dei corpi celesti. La matematica della musica, che gli intellettuali medievali avevano ereditato da Boezio, grazie alla conoscenza di Aristotele acquisisce quindi uno statuto scientifico "intermedio". Come afferma Tommaso d'Aquino nel suo Commento agli Analitici secondi, la musica è una *scientia media*, in quanto si colloca fra l'aritmetica e la filosofia naturale, che sono discipline diverse per oggetto e finalità. La prima si occupa di quantità in via deduttiva (partendo da assiomi generali e pervenendo a conclusioni particolari), la seconda verte su enti concreti conosciuti per induzione (partendo dai casi particolari e giungendo a conclusioni generali). Anche altri maestri commentatori di Aristotele pervengono a conclusioni analoghe, sottolineando che la musica è subalterna, cioè "sottoposta", in parte all'aritmetica, in parte alla filosofia naturale. Tale idea di subalternità si ritrova anche nella trattatistica musicale, declinata secondo diverse sensibilità. Ad esempio, per il teorico Giacomo di Liegi, sostenitore nel suo ingente *Speculum musicae* (1325 ca.) del sistema notazionale dell'*ars antiqua*, la *subalternatio* si applica a tutti e tre i generi della musica definiti da Boezio (mondana, humana e instrumentalis), oltre che alla musica divina dei cori angelici, ma solo la "strumentale" è subalterna all'aritmetica; le altre lo sono alla filosofia naturale, mentre la divina, la più eccelsa, sottostà alla metafisica.

Musica come arte dei suoni

Magister Lambertus

Teoria e pratica dell'armonia

Tractatus de musica

Artefice è colui che, nella pratica, elabora i neumi e le armonie e i loro possibili accidenti, ed è colui che, nella teoria, insegna come queste cose possono essere fatte secondo l'arte e come esse possano muovere gli affetti umani. Infatti, altro è il compito pratico, altro il teorico. Compito pratico, appunto, è comporre armonie secondo l'arte, compito teorico è comprendere la conoscenza delle specie di armonie, e come e perché si compone.

Altre impostazioni teoriche testimoniate nei trattati dei secoli XIII e XIV fanno capire l'importanza che gradualmente assume l'integrazione fra pratica e speculazione musicale. Il teorico domenicano Girolamo di Moravia, influenzato dalla filosofia di Tommaso d'Aquino, sottolinea nel suo Tractatus de musica (scritto verso il 1280) che il vero oggetto della musica non è il numero, come diceva Boezio, ma il "suono discreto" (sonus discretus), cioè il suono fisico che l'uomo "traduce" in rapporti numerici definiti in altezza e durata. Altri trattatisti, come ad esempio il Maestro Lamberto, operante a Parigi verso la metà del XIII secolo e autore anch'egli di un Tractatus de musica, ribadiscono l'integrazione fra momento teorico e pratico della musica, entrambi utili alla perfetta conoscenza di quest'arte.

Nel Tractatus de musica del parigino Giovanni de Grocheo, che scrive alla fine del XIII secolo, la practica ha addirittura un significato capitale. Per questo teorico, il suono è il vero "oggetto" di studio della musica e l'aspetto scientifico della musica si riassume nel "trasmettere i principi" di un'arte, quella del canto. Seguendo l'Etica aristotelica, in cui è posta la differenza fra sapere speculativo e pratico, Giovanni de Grocheo rimuove la musica dalle discipline speculative, come stabiliva la sua tradizionale appartenenza al quadrivio, e la colloca fra le operative, utili all'uomo e alla società per correggere i costumi e lodare Dio. L'attenzione verso il mondo dei suoni, resi "arte" dalla musica, diviene quindi concreta, e la teoria si fa portavoce di questo nuovo sentire.

Johannes de Grocheo

Musica come scienza ed arte

Tractatus de musica

Diciamo quindi che la musica è l'arte o la scienza del suono numerato considerato armonicamente, deputata a cantare con facilità. E dico che è scienza in quanto trasmette la conoscenza di principi, e arte poiché regola l'intelletto pratico attraverso l'operare, e dico che riguarda il suono armonico, poiché questo è la materia specifica sulla quale essa opera, e attraverso il numero è individuata la sua forma. Infine, per cantare è comportata un'operazione, alla quale la musica è deputata in senso proprio.

Il trattato di Giovanni è una miniera preziosa per la moderna musicologia, proprio per l'attenzione che pone alla realtà musicale del tempo, ma, come

abbiamo visto, tale attenzione non è “estemporanea”, bensì guidata da una nuova concezione della disciplina musicale.

In questo contesto, la matematica non è più “scienza delle cause”, ma una disciplina atta a studiare la realtà empirica attraverso la misurazione. Le calculationes tardomedievali furono sofismi ed esercizi logici, elaborati attraverso specifici “linguaggi di misura”, e l’interesse verso il tema della “misura” domina anche nei trattati di musica.

I “linguaggi di misura” in musica e la notazione come tecnica di scrittura

Nel corso del XIV secolo il dibattito sulla natura della scienza si fa più acceso, anche perché alcuni aspetti della teoria aristotelica sono messi in crisi da nuove impostazioni filosofiche. Nel contesto del cosiddetto “movimento occamista”, ispirato ai principi filosofici del filosofo francescano Guglielmo di Ockham, la scienza è considerata un insieme di conoscenze fondate sull’evidenza del dato singolare, connesse attraverso particolari procedure logico-analitiche: alla verità delle proposizioni scientifiche si sostituisce la valutazione delle condizioni di validità logica delle stesse. In questo contesto, la matematica non è più “scienza delle cause”, ma una disciplina atta a studiare la realtà empirica attraverso la misurazione. Le calculationes tardomedievali furono sofismi ed esercizi logici, elaborati attraverso specifici “linguaggi di misura”, e l’interesse verso il tema della “misura” domina anche nei trattati di musica.

Il magister artium parigino Giovanni de Muris, sostenitore del nuovo sistema di notazione dell’ ars nova francese, sottolinea nella sua Notitia artis musicae (scritta nel secondo decennio del 1300) che la teoria (cioè la matematica) musicale è arte, o scienza, tanto quanto lo è la pratica della musica, la quale include lo studio della polifonia. Entrambe, però, si fondano sull’esperienza fattuale (experimentum) relativa al suono, senza la quale nessuna conoscenza ha inizio. Universale, nella scienza/arte della musica è solo il principio della misurazione, che, una volta stabilito, è uniforme e sempre applicabile a ogni singola esperienza uditiva. Un ragionamento analogo è anche in Marchetto da Padova, il maggiore teorico dell’ ars nova italiana, per il quale la nota musicale, nei suoi parametri misurabili di altezza e durata, esprime la “vera essenza” della musica.

Marchetto da Padova

Tempo e note
Pomerium

Gli elementi sostanziali ed intrinseci del canto e della musica sono le note, nelle quali consiste essenzialmente la scienza della musica; [...] in quanto per mezzo di esse possiamo cantare qualcosa in modo misurato. La misura nel suo complesso consiste in una quantità e in un tempo precisi; infatti il tempo è la misura del movimento secondo Aristotele, nel quarto libro della Fisica. A proposito del tempo, bisogna quindi vedere per prima cosa in che modo venga inteso nella musica e come sia applicato alle note, per vedere

poi in che modo queste note siano accolte nel canto misurato e in che modo siano misurate.

Differentemente dai trattati musicali dell'alto Medioevo, quelli composti nei secoli XIII e XIV hanno quindi chiara la consapevolezza che la musica è un "linguaggio" che parla attraverso le note musicali, "suoni misurati" nell'altezza e nella durata e rappresentati attraverso un sistema di segni notazionali sempre più accurati nell'esprimere le intenzioni del compositore. Sullo scorcio del secolo XIV, i trattati ormai dimostrano la consapevolezza che la "creazione" musicale è un prodotto artificiale, plasmato dalla capacità e dalla tecnica del compositore. Questa consapevolezza emerge nell'idea di "nuovo stile" introdotto da Giovanni Ciconia nella sua *Nova musica*, scritta agli inizi del Quattrocento. Per questo teorico è indispensabile definire un metodo innovativo per la composizione musicale, che evidenzi il rapporto di analogia fra la musica e il linguaggio. Prendendo a prestito la terminologia delle arti del trivio, Ciconia individua nella notazione musicale una vera e propria "tecnica dello scrivere", come Giovanni di Grocheo aveva già affermato un secolo prima.

Johannes de Grocheo

Scriere è strumento per il grammatico ed il musico
Tractatus de musica

Allo stesso modo in cui al grammatico fu necessaria l'arte dello scrivere e l'invenzione delle lettere, affinché ricordasse le parole inventate e imposte a significare attraverso la scrittura, così anche al musico tale tecnica è necessaria, affinché per mezzo di essa possa conservare i diversi canti composti da vari tipi di concordanze.

Il tempo musicale: "continuo" fisico o "discreto" matematico?

Fra i problemi più interessanti che emergono nella trattatistica musicale dalla metà del XIII secolo e nei primi decenni del XIV vi è quello della misurazione delle durate delle note. Il problema emerge dagli sviluppi del linguaggio polifonico, che nei sistemi notazionali dell'*ars antiqua* (nel secolo XIII) e dell'*ars nova* (a partire dagli inizi del XIV secolo) prevede l'attribuzione di un valore individuale di durata a ogni nota e pausa, e un sistema di relazioni fra tali valori, fondato sulla durata assegnata a una nota scelta a unità di misura.

Recenti studi hanno messo in evidenza come il problema filosofico sulla natura del tempo abbia avuto un peso rilevante nella messa a fuoco dell'idea di tempo musicale nell'ambito della "diatriba" fra i sostenitori dell'*ars antiqua* e quelli dell'*ars nova*. I due punti di vista sono esemplati nei trattati di Giacomo di Liegi e Giovanni de Muris. Entrambi, come del resto fanno altri teorici, partono dalla definizione aristotelica del tempo, presente nella Fisica, per cui esso è misura del movimento secondo il prima e il poi (si veda ad esempio la citazione dal *Pomerium* di Marchetto, riportata sopra). Ma il modo in cui è intesa la misura del tempo è differente nelle due concezioni. Giacomo, difensore delle ragioni filosofiche e teologiche che fondano la

speculazione musicale come scienza aritmetica, ritiene che il numero sia la forma essenziale del tempo, al contrario di Giovanni che lo considera una forma accidentale. Per Giacomo, quindi, la divisione ternaria delle durate delle note è una caratteristica che rivela la natura intrinseca del progetto divino, che si esprime attraverso la perfezione del numero tre, mentre per Giovanni la divisione ternaria è perfetta solo per convenzione. Infatti, l'unità di misura del tempo musicale per lui è "un certo lasso" di tempo, quindi è essa stessa una grandezza divisibile a piacimento: per due, per tre o per qualsiasi altro numero, fino all'infinito, come afferma nella *Notitia artis musicae*. Questa concezione si conforma al principio occamista per cui il tempo non è una "realtà fisica", ma un concetto che "connota" un'operazione mentale applicata alla percezione di un movimento (nel caso della musica è il processo di divisibilità all'infinito della durata di una nota). Per Giacomo, la concezione è del tutto differente, in quanto l'unità di misura della nota è "una" e perfetta, essendo una proprietà essenziale della nota stessa. La concezione del tempo musicale è quindi quella di un "discreto", cioè di una quantità che non si può dividere all'infinito, avendo il suo minimo naturale nella divisione ternaria della nota brevis. L'idea di "tempo discreto" si sviluppa in ambito teologico per rispondere al problema di come gli esseri spirituali, come gli angeli e i beati, misurano le durate, tematica sviluppata negli scritti di maestri parigini quali Enrico di Gand, a cui Giacomo sembra ispirarsi.

Problemi di acustica e di estetica della musica

A seguito della conoscenza della filosofia naturale aristotelica, anche i problemi di acustica divengono argomenti di dibattito fra i maestri universitari.

I temi in discussione riguardano la natura del suono (se sia "cosa" o "qualità"), la sua propagazione, la ricezione all'udito. Queste e altre questioni, alcune delle quali costituiscono, ad esempio, la trattazione del domenicano Vincenzo di Beauvais nel suo *Speculum naturale*, scritto verso il 1260, conducono a concepire il suono come un fenomeno qualitativo, dotato di un'esistenza instabile e delimitata nella durata.

Altre prospettive dimostrano invece un approccio differente, e una di queste merita un accenno per il suo collegamento con la teoria della musica. Si tratta dell'idea che il suono sia un fenomeno luminoso, ipotesi originatasi sulla base della fisica della luce elaborata nella seconda decade del secolo XIII dal maestro inglese Roberto Grossatesta, e sviluppata da un anonimo commentatore del *De institutione musica* di Boezio, operante intorno alla metà del secolo XIII, forse a Oxford. Egli tenta di dimostrare come questa idea renda coerente il collegamento fra l'acustica e la matematica musicale. Infatti, la proporzione numerica che esprime la consonanza è individuata nel rapporto fra la quantità di luce emessa dalle due diverse vibrazioni dell'aria che generano la consonanza.

Questa singolare dottrina implica che anche la luce celeste si riversi sulla terra sotto forma di suono, incorporandosi nelle molecole di aria. Così, la boeziana musica delle sfere non è più considerata come prodotta dalla velocità di rotazione dei pianeti, dottrina contraria alla fisica aristotelica, ma dalla luminosità dei corpi celesti. Questa idea godrà di un certo consenso: oltre che dal commentatore di Boezio e da alcuni maestri francescani inglesi è sostenuta nella Philosophica disciplina, un manuale universitario del 1245, nell'Opus tertium di Ruggero Bacone e nella Divisio scientiarum, del 1250 circa, di Arnaldo di Provenza.

L'interesse verso la natura del suono si fa più acceso nel secolo XIV, quando le nuove tecniche di misura consentono di ridefinirne lo studio su basi diverse rispetto alla fisica aristotelica. L'importante trattato del filosofo parigino Nicola Oresme, il De configurationibus qualitatum et motuum, prevede una sezione dedicata al suono, con una relativa sezione "estetica" centrata sulla musica, che dimostra l'attenzione dello scienziato parigino verso la pratica musicale del suo tempo, certamente maturata dalla familiarità con compositori del calibro di Philippe de Vitry.

L'interesse di Oresme è incentrato sulle caratteristiche misurabili della "qualità" suono. L'intensio, cioè la variabilità del suono, è riscontrabile in quattro parametri: altezza, intensità, numero e mescolanza di vibrazioni. Essi definiscono la gradevolezza di quattro "livelli" di sonorità: il singolo impulso dell'aria, il singolo suono, la melodia, cioè l'insieme di suoni susseguentisi l'uno all'altro "come in una cantilena o in un'antifona" e infine il canto polifonico, che si ha "quando cori gradevoli mescolano modulazioni soavi". Ogni livello ha delle caratteristiche proprie, e dalla loro proporzionata convergenza risulta la bellezza della musica. La fisica del suono si apre quindi a importanti considerazioni di tipo estetico musicale.

La rappresentazione della musica nella letteratura e nella società

Ciò che la trattatistica musicale deliberatamente tralascia in tutte le fasi del suo articolarsi nell'ambito del millennio che include l'età medievale è l'aspetto della musica come prassi. Come è stato sottolineato più volte negli studi qui dedicati alla musica, l'opera dei teorici è prevalentemente orientata a sviluppare l'idea di musica come scienza speculativa, i cui oggetti di studio sono la matematica musicale, la musica del cosmo, i mitici inventori dell'arte dei suoni, mentre la musica concreta verrà quasi sempre indicata come "canto", nel caso di musica vocale, e "sono" per la musica strumentale. Se raramente i trattati musicali ci danno notizie sulla prassi quotidiana, riguardo a questo aspetto, invece, le fonti letterarie offrono importanti indicazioni, al fine di ricostruire comportamenti e idee legati a quest'arte.

Romanzo cortese e cavalleresco

Tra i generi letterari maggiormente frequentati nel Medioevo, la narrativa ispirata al ciclo arturiano, in versi e in prosa – tra i primi esempi, in Occidente, di letteratura di intrattenimento –, presenta alcuni interessanti richiami alla musica, riferiti in particolare alle vicende di Tristano e Isotta.

Tristano, oltre a essere un valente cavaliere, è istruito nelle arti del trivium e del quadrivium, conoscitore di molte lingue, abile cacciatore, impareggiabile giocatore di scacchi, ma soprattutto creatore di versi che egli stesso interpreta sull'arpa. Giunto in Cornovaglia alla corte di re Marco, sotto il falso nome di Tantris, egli si fingerà giullare; alcune miniature inglesi lo rappresentano nell'atto di suonare, riprendendo modelli iconografici derivati dalla figura di re David. Non solo Tristano si diletta di musica e compone canti: lo fanno anche Isotta – che apprende l'arte del trobar dal suo amato –, Kahedin, Palamedes e altri personaggi. In un tipo di produzione letteraria che ha il merito di promuovere e guidare l'educazione sentimentale dell'intera Europa medievale – che contrasta i valori della nascente borghesia rifugiandosi negli ideali del superato mondo feudale e cortese –, il ritratto del nobile magnanimo, combattente coraggioso ma, allo stesso tempo, amante delle arti e del vivere conviviale, va ad anticipare gli scritti assai più tardi di Machiavelli e Castiglione sul perfetto principe e “cortegiano”.

Nel rimando alla musica, di cui è ricca la letteratura epico-cavalleresca (si ricordi che alcuni documenti in prosa includono versi destinati a essere cantati e che il ms. 2542 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, che trasmette una versione del Roman de Tristan, è persino corredato di notazione musicale), v'è pure una valenza autoreferenziale, poiché la diffusione, anche orale, delle chansons de geste, avviene per opera dei cantori erranti che si esibiscono nelle corti e sulle piazze accompagnandosi su uno strumento.

La musica, tuttavia, non si connota solo in senso individuale e intimistico ma, all'epoca, riveste un importante ruolo pubblico: questa finalità si riflette ugualmente nella produzione letteraria. Nei vari romanzi cortesi ricorrono, infatti, descrizioni che, per quanto stereotipe, sono specchio fedele di una realtà in cui la musica, come altre manifestazioni quali lo sfarzo di vesti e arredi, o la quantità e varietà delle vivande, è espressione della potenza e della magnificenza dei signori o di altre istituzioni di governo.

Il poema allegorico e la Commedia

Più simile alla funzione rivestita nel romanzo cavalleresco, in cui interviene spesso a sottolineare momenti introspettivi, la musica si appropria di un ruolo preponderante in un altro genere letterario assai apprezzato: il poema allegorico.

Appartengono a questa categoria l'anonimo Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole – testo duecentesco il cui successo, tuttavia, si estese anche al secolo successivo –, ma si vogliono qui citare anche due opere di Guillaume de Machaut particolarmente significative per il rilievo attribuito ai suoni: Le voir dit (1360–1363) e il Remede de Fortune (1342 ca.). In quest'ultima opera, soprattutto, che ci è pervenuta completa di musiche composte dallo stesso autore, al canto è affidato il compito di chiarire o amplificare i gesti interiori dei personaggi e, fatto ancor più singolare, di

svelare perfino l'esito della vicenda narrata, laddove proprio la parola rimane, a questo proposito, ambigua.

Il poema allegorico per eccellenza è, tuttavia, la *Commedia dantesca* (1304 ca. 1321), capolavoro che non si propone soltanto come narrazione fantastica, o come metafora dell'itinerarium mentis in Deum, ma anche come compendio dello scibile umano.

Nel poema dantesco suggestioni sonore e visive hanno sempre il compito di rafforzare l'efficacia narrativa. Così nell'*Inferno*, rappresentato come luogo dell'oscurità e del rumore, l'unico strumento a suonare è il corno di Nembroth, e le uniche voci udibili sono le grida e i pianti dei dannati. Alla luminosità del Paradiso, per contro, si accompagneranno canti e suoni talmente soavi da non poter essere tenuti a mente, e quindi nemmeno descritti. Nella *Commedia*, tuttavia, la musica non solo è presente all'interno dell'azione narrativa, ma ricorre spesso anche in virtù della costante attitudine dell'autore a procedere poeticamente per metafore. Così l'esperienza concreta della pratica musicale suggerisce immagini assai vivide, come quella del liutista che accompagna il cantore, per descrivere le fiammelle congiunte di Traiano e Rifeo (*Par.*, XX, 142-4); del canto polifonico – in cui la voce superiore compie i suoi melismi mentre quella del tenor intona suoni più prolungati – per rappresentare il movimento delle anime (*Par.* VIII, 17-20); o dei passi che compiono le donne quando danzano, senza quasi sollevare il piede da terra, per tratteggiare l'incedere tra i fiori di Matelda (*Par.*, XXVIII, 52-6).

Ma il canto in cui la musica assume un ruolo centrale è il secondo del *Purgatorio*, in cui il Poeta incontra l'amico musicista Casella e gli chiede di intonare per lui Amor che nella mente mi ragiona. In un sapiente intreccio di citazioni e nella perfetta costruzione di tutta l'azione narrata – in cui i penitenti, prima di accingersi a salire al "sacro monte", si arrestano ad ascoltare il suono della voce di Casella –, la commozione destata negli spiriti dall'ascolto musicale si lega alla nostalgia del corpo che hanno da poco abbandonato e, per esteso, di tutte le gioie terrene.

Letteratura esegetica

A pochi anni dal compimento del poema dantesco, la letteratura esegetica a esso riferita comincia a svilupparsi come filone letterario particolarmente fecondo. Al primo commento di Jacopo Alighieri seguiranno, nel medesimo secolo, quelli di Graziolo de' Bambaglioli, Jacopo della Lana, Guido da Pisa, Andrea Lancia, Giovanni Boccaccio; per dirne solo alcuni. Questa produzione non si ferma quasi mai alla mera interpretazione ma, su molti aspetti del sapere medievale, interviene autonomamente, con ampie digressioni ed esempi, presi indistintamente dalla vita quotidiana, così come dagli scritti di auctoritates del passato (*Sacre Scritture*, *Padri della Chiesa*). I commentatori danteschi, riportando ogni riferimento musicale presente nella *Commedia* alle loro conoscenze, o al loro vissuto, divengono una fonte inesauribile di informazioni sul pensiero musicale della loro epoca. Allo stesso modo, sono

stati interrogati i commenti all'ottavo libro della *Politica* di Aristotele, quello in cui il filosofo discorre della moralità della musica e dei suoi effetti sull'animo umano.

Decameron e raccolte di novelle

Non si può parlare di musica e letteratura senza far riferimento alla più nota raccolta di novelle del nostro Trecento: il *Decameron* (1348–1353).

Quest'opera, come è noto, narra del soggiorno di dieci giovani fiorentini – tre donne e sette uomini – rifugiatisi in campagna per sfuggire alla peste.

Ai fini di un'indagine sul costume musicale, la cornice in cui si inserisce la narrazione – ossia gli svaghi nei quali si intrattiene l'"onesta brigata" –, risulta altrettanto importante del contenuto narrativo in senso stretto. I tempi del racconto sono infatti scanditi da occupazioni conviviali quali la danza, la musica strumentale, il canto solistico o accompagnato (anche a fini coreutici), alla cui descrizione sono spesso unite le citazioni di titoli o versi di brani musicali all'epoca assai noti.

Di struttura simile al *Decameron* è anche *Il Paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi da Prato; un testo che, benché scritto all'inizio del Quattrocento, descrive la vita culturale fiorentina negli ultimi anni del secolo precedente; tra gli artisti e gli intellettuali che vi figurano, compare anche il musicista Francesco Landini o "degli Organi".

Altre fonti

Come già accennato all'inizio, bisogna rilevare che notizie sulla musica e sui molti ruoli da essa rivestiti all'interno della società medievale, si possono reperire in scritti di vario genere, non necessariamente di genere narrativo.

Cenni sulla funzione pubblica della pratica musicale si trovano, talvolta, nelle numerose cronache cittadine che hanno grandissima fioritura in epoca medievale, laddove vengono descritti, per esempio, apparati per solennizzare festività civili o religiose. Così come sillogi di carattere legislativo possono risultare interessanti nello studio della regolamentazione dei comportamenti legati alla pratica musicale: ci riferiamo in particolare alle normative a carattereuntuario introdotte negli statuti di molte città; oppure alle leggi sul coprifuoco che, riguardando il divieto di andare per strada di notte, andavano anche a disciplinare attività conviviali non autorizzate.

Interessanti testimonianze legate ai suoni e al loro effetto sulla mente umana e sul corpo sono presenti, infine, in tutta la letteratura di argomento medico, dalle glosse al *Canone* di Avicenna (ad opera di Pietro d'Abano, Gentile da Foligno, Jacopo della Torre), a più modesti scritti di erborologia o farmacopea quali, per esempio, i cosiddetti *Tacuina sanitatis*. Tutte queste trattazioni si soffermano sui benefici che la musica può recare alle persone malate, ma anche all'azione positiva esercitata da tutte le attività musicali, compresa la danza, al fine di condurre una vita sana ed equilibrata.

La prassi musicale

La “nova musica”. Monodia sacra non liturgica e monodia profana

Se allo scadere del primo millennio il canto sacro si lega in modo pressoché esclusivo alla liturgia, a partire dal X secolo esso inizia a comparire in forme di carattere paraliturgico ed extra-liturgico, in latino e in volgare, accanto ai primi esempi di monodia profana, quali espressioni di una cultura che progressivamente sposta il suo baricentro dall'ambiente ecclesiale-monastico a quello laico-cittadino, sullo sfondo degli eventi storici che porteranno alla nascita dei Comuni.

Monodia profana in latino

Il fatto che non si conoscano a tutt'oggi testimonianze musicali scritte relative a repertori di musica profana anteriori al IX-X secolo non nega l'esistenza di una tradizione orale ininterrotta di canti e danze lungo tutta la tarda Antichità e l'alto Medioevo, di cui restano solo tracce in fonti indirette (di carattere storico e giuridico) che niente, però, ci dicono sulla musica. Accanto all'intonazione neumatica di testi di autori classici (Ovidio, Virgilio, Orazio ecc.), tra i primi esempi di una produzione musicale profana si annoverano i *planctus*, ossia compianti di vario tipo che vanno dal lamento funebre per la morte di personaggi illustri, principalmente sovrani o eroi (del IX sec. il *Planctus de obitu Karoli* per la morte di Carlo Magno), a compianti lirico-drammatici che danno perlopiù voce al dolore femminile. La più antica raccolta di *planctus* è trasmessa da un manoscritto proveniente dall'abbazia di San Marziale del X secolo (Parigi, BNF, lat. 1154): per quanto profana, essa è ancora prodotta da monaci e chierici, e forte si mantiene il collegamento con la musica liturgica (in particolare con la sequenza) da cui spesso le melodie vengono mutate e adattate ai nuovi testi (*contrafacta*). A partire dal XII secolo il *planctus* diviene lamento drammatico e semidrammatico della Vergine Maria (*planctus Mariae*, genere che conoscerà grande fortuna nel secolo XIII) e più numerosi si fanno i *complantes d'amour*. In questo ambito occupa una posizione di rilievo il teologo, filosofo e poeta francese Pietro Abelardo i cui sei *planctus*, che attraverso immagini bibliche celebrano il suo sfortunato amore per Eloisa, mostrano originalità e varietà sia nella struttura strofica e prosodica che in quella dell'intonazione musicale, rigorosamente sillabica.

Tra le forme principali di monodia profana in latino si annovera anche il *conductus*, componimento strofico in versi ritmici sviluppatosi alla fine dell'XI secolo a partire da un tipo di tropo che da interpolazione di melodia e testo al brano liturgico diviene brano autonomo, atto a collegare momenti ufficiali dell'azione liturgica. Nel corso del XII secolo il *conductus* perde la sua originaria funzione di accompagnamento e la sua dimensione liturgica iniziando ad accogliere temi profani, ma pur sempre di carattere solenne, e arrivando nel XIII secolo a ricevere veste polifonica e omoritmica (cioè con un andamento ritmico nel quale tutte le voci seguono una misura metrica uniforme).

Resta infine da accennare alla produzione di canti goliardici, cui partecipa lo stesso Abelardo (uno dei pochi autori di cui si conosca il nome), raccolti nella nota silloge dei Carmina Burana (dal nome dell'abbazia benedettina, Benediktbeuern, da cui proviene il duecentesco manoscritto miniato che li conserva, oggi presso la Staatsbibliothek di Monaco, con segnatura 4660). Si tratta di componimenti poetici satirici in una notazione neumatica di difficile lettura, per lo più anonimi, che inneggiano all'amore, all'eros e al vino o, nelle forme più moraleggianti, che condannano la ricchezza e la corruzione della curia romana, offrendo un affresco dell'ambiente sociale e religioso del secolo XIII. Essi si collegano al fenomeno dei clerici vagantes, ossia di quegli studenti-chierici girovaghi, dalla vita sregolata e dalla discutibile condotta morale, che conducevano i loro studi spostandosi tra le varie università europee.

La monodia sacra paraliturgica: i canti mariani

La redazione scritta (realizzata all'inizio del XI secolo) delle leggende popolari sulla Vergine, che verranno raccolte nel XII secolo in sillogi più ampie sotto il titolo Miracoli della Beata Vergine Maria, è assai determinante nella forte accelerazione della diffusione del culto di Maria, ulteriormente accentuato nella spiritualità dei Francescani e dei Domenicani, artefici con la loro azione evangelica del risveglio di un profondo sentimento religioso popolare e di quel fervore mistico che porta, in particolare in Italia, alla fondazione di confraternite laicali. Tre i fenomeni poetico-musicali generati da tale fervore: i Miracles de Notre -Dame in Francia, le Cantigas de Santa Maria nella penisola iberica e la lauda in Italia, tutti repertori accomunati dalla centralità della figura della Vergine, dalla finalità paraliturgica e dall'adozione dell'autoctona lingua volgare.

I Miracles de Notre -Dame

Con il titolo di Miracles de Notre -Dame ci è trasmessa in oltre 80 manoscritti la più antica ampia raccolta di canti mariani in lingua vernacola. Si tratta del lungo poema francese (circa 30 mila versi) sui miracoli della Vergine del monaco troviere Gautier de Coincy, composto tra il 1214 e il 1233, e caratterizzato (così come il coevo Roman de la Rose) dall'interpolazione al testo poetico di canzoni sacre (soprattutto mariane): 22 manoscritti ne riportano l'intonazione musicale, in parte ottenuta attraverso la contraffazione di conductus, sequenze e soprattutto chansons trovieriche.

Le Cantigas de Santa Maria

Le Cantigas de Santa Maria, frutto della diffusione del movimento trobadorico oltre i Pirenei, rappresentano la testimonianza più importante della pietà religiosa iberica. A esse si lega il nome di Alfonso X el Sabio, re di Castiglia e di León a partire dal 1252, cui va il merito di averne raccolte oltre 400 - e forse di averne anche composte alcune - in una vasta collezione oggi conservata in quattro manoscritti splendidamente miniati, tre dei quali, databili tra i secoli XIII e XIV, sono completi di melodie in notazione quadrata. Si tratta di canzoni mariane in lingua gallego-portoghese (all'epoca

considerata la lingua della poesia lirica iberica) in una forma poetica simile al virelai francese, con un ritornello iniziale (estribillo) che si ripete identico dopo la strofa. Le melodie che intonano il testo, anonime, sono state in parte identificate in melodie profane del repertorio trobadorico e trovierico (contrafacta). Esse vengono in quell'epoca probabilmente eseguite da uno o più cantori e sono accompagnate da uno o più strumenti e dalle coreografie di alcuni danzatori, come si evince dalle miniature che esornano i testi.

La lauda

Espressione dello spirito religioso popolare italiano in epoca comunale, la lauda nasce come canto devozionale in lingua volgare intonato nelle contrade cittadine, lungo i cammini dei pellegrini, così come nelle processioni e nelle adunanze di quelle confraternite laicali che in Toscana e in Umbria prima che altrove animano la spiritualità cittadina con atti di penitenza, preghiere e canti. Le prime esperienze ufficiali sono quella dei Laudesi a Siena (1267) e dei Disciplinati a Perugia; quest'ultima sulla scia della rivolta spirituale promossa dall'eremita Ranieri Fasani che nel 1260 incita i cittadini alla penitenza e all'autoflagellazione pubblica con una "disciplina" di strisce di cuoio.

Ma se per i Disciplinati (anche detti Flagellanti o Battuti) il canto della lauda, che accompagna le processioni penitenziali e i riti della Settimana Santa, prelude alla lauda drammatica da cui deriverà il teatro religioso italiano in volgare, per i Laudesi il canto e l'insegnamento ai pueri della lauda diventa il fulcro dell'attività confraternitale, favorendone la cura dell'aspetto tecnico-formale e la trasmissione scritta. A confraternite di Laudesi, infatti, si riconducono i due principali e più antichi Laudari corredati di musica in notazione quadrata: il ms. 91 della Biblioteca Comunale di Cortona (fine XIII secolo) e il ms. della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Banco Rari 18, più ricco di miniature.

La forma principale della lauda è quella della ballata con il suo schema musicale ABA (dove il motivo A, melodicamente caratterizzato, sillabico e di facile memorizzazione, rappresenta la ripresa e la volta destinate al canto corale, e il motivo B, più melismatico, le mutazioni affidate al solista). Si assiste a una fioritura immensa di testi poetici laudistici che raggiungono alti livelli d'arte e di definizione formale – basti pensare alle laude di Iacopone da Todi, modello di riferimento sino a tutto il XV secolo – cui non corrisponde un'analoga produzione d'intonazioni musicali. Il problema viene ovviato, già nel Laudario cortonese, attraverso il ricorso alla contraffazione (contrassegnata nei manoscritti dalla dicitura "cantasi come" seguita dall'incipit del testo preesistente), mutuando le melodie dapprima dallo stesso repertorio laudistico e successivamente, quando anche questa fonte non riesce più a soddisfare le richieste dei laudografi, da repertori profani e popolari. All'interno di quest'ultimo ambito vi è un duplice criterio di scelta adottato, quello dell'identità della struttura formale, tipico della normale contraffazione, e quello della relazione al contenuto poetico, che dà vita al cosiddetto "travestimento spirituale" del testo originario.

L'avvento dell' ars nova italiana porterà nel corso del XIV secolo allo sviluppo della lauda polifonica.

Il problema dell'interpretazione ritmica

La monodia dei secoli XI–XIII, sia sacra che profana, in latino o in volgare, pone al musicologo il difficile problema dell'interpretazione ritmica: la notazione quadrata su tetragramma che trasmette per lo più queste composizioni, infatti, consente di ricostruire l'esatto profilo melodico dei brani, ma nulla ci dice sul loro andamento ritmico e sulla durata dei suoni. Pochi i casi fortunati in cui si dispone di versioni più tarde scritte in una notazione mensurale; per il resto sono state proposte varie soluzioni che vanno dall'applicazione alla musica della stessa metrica del testo intonato, alla superimposizione degli schemi della ritmica modale (il primo sistema ritmico impiegato nell'ambito dell' ars antiqua), all'adozione di un mensuralismo particolare in cui si combinano misure binarie e ternarie: metodi che si sono rivelati tutti ugualmente insufficienti a coprire l'ampia casistica di ogni forma, lasciando dunque irrisolta la questione.

L'ars antiqua

Il termine ars antiqua indica il primo stadio dell'evoluzione della musica vocale polifonica misurata, cioè basata su un sistema di notazione che indica i valori di durata delle note. Questo repertorio è riconducibile agli anni che vanno dal 1230/50 al 1300/10, e s'identifica nell'avvento della notazione detta "mensurale" e nello sviluppo del mottetto. L'esordio dell'ars antiqua è segnato dalla cosiddetta epoca di Notre–Dame, il cui avvio viene fissato intorno al 1160/80, caratterizzata dalla notazione detta "modale" e dall'elaborazione polifonica del repertorio gregoriano.

L'epoca di Notre–Dame

Con epoca di Notre–Dame si indica un periodo in cui l'arte musicale è appannaggio esclusivo delle cattedrali, di quelle cattedrali gotiche che nel secolo XII, in Francia prima che altrove, si ergono a rappresentare lo splendore della città. La musica di tale epoca è dunque essenzialmente liturgica: sono infatti i canti responsoriali della Messa (graduali e alleluia) e dell'Ufficio (responsori) delle feste più solenni a ricevere veste polifonica. Ma non si tratta più di aggiungere una vox organalis che proceda essenzialmente nota contro nota rispetto alla linea di canto piano, cioè del canto gregoriano originario, come nei primi organa dei secoli IX–X: la vox organalis nel XII secolo ha ormai assunto una posizione paritaria, se non dominante, rispetto alla voce principale, di cui adorna singoli suoni con gruppi di note più o meno numerosi (fioriture), rivendicando a se stessa un proprio andamento melodico e ritmico.

Il Magnus liber organi di Notre–Dame

Attento osservatore della scena musicale parigina dell'epoca, un giovane studente inglese, a noi noto come Anonimo IV, scrive fra il 1270 e il 1280 un trattato (*De mensuris et discantu*) dedicato alla musica, sulla scia degli

insegnamenti di Johannes de Garlandia – forse suo maestro a Parigi –, in cui traccia l'evoluzione dello stile e dei generi musicali tra il 1180 e il 1280 circa, nominandone i protagonisti.

Egli ci informa che Magister Leoninus (canonico di Notre-Dame tra il 1180 e il 1201) è stato il più grande compositore di organa (*optimus organista*) e autore (o compilatore?) di un “grande libro di organa” per la Messa e per l'Ufficio; ci informa altresì che questo libro è rimasto in uso nella cattedrale parigina sino all'epoca di Perotinus – identificato, ma non in maniera convincente, in Petrus Cantor o in Petrus Succentor (?–1238) – il quale, *optimus discantor*, ha composto nuove e migliori *clausulae*, organa a quattro e a tre voci, e *conductus* a tre, a due e a una voce.

A confermare la testimonianza dell'Anonimo IV ci giungono tre manoscritti del secolo XIII (indicati per convenzione con le sigle F, riferita al ms. Firenze, Biblioteca Laurenziana, Pluteo 29.1; W1 e W2, rispettivamente Wolfenbüttel Herzog August Bibliothek, Helmst. 628 e Helmst. 1099), che rappresentano i testimoni principali, per quanto in versioni differenti, del repertorio del *Magnus liber organi*. Tutte e tre le fonti sono tarde, cosicché nessuna trasmette lo stadio originario del repertorio; il determinare, poi, quale delle tre ne trasmetta la versione più antica ha sollevato accalorate polemiche musicologiche.

Il repertorio del *Magnus liber* si sviluppa intorno a un nucleo originario di organa dupla (a due voci) forse composti tra il 1160 e il 1190, rivisto e ampliato con organa tripla e quadrupla tra il 1190 e il 1125. Esso è tradizionalmente considerato il primo primo corpus di polifonia concepito e tramandato in forma scritta: recenti studi che indagano il rapporto tra oralità e scrittura nella musica medievale tendono invece a rivalutare il ruolo giocato dalla memoria in fase di composizione e trasmissione di questo repertorio e a destinare la versione scritta alla conservazione piuttosto che all'esecuzione (anch'essa mnemonica). A prescindere da ciò, la polifonia liturgica di Notre-Dame ha avuto una diffusione internazionale coinvolgendo, oltre ad altri centri francesi, le isole britanniche, la Spagna, l'Italia, la Germania e le aree svizzere di lingua tedesca.

Forme e stili

Il repertorio di Notre-Dame si compone essenzialmente di organa, *clausuale* e *conductus*. A caratterizzare l'organum duplum è uno stile melismatico (che i teorici coevi chiamano *organum purum*), per cui la voce principale che intona la melodia gregoriana procede a note tenute (tenor) e la voce organale (duplum) è liberamente fiorita; uno stile di *discantus* distingue invece quelle sezioni sostituibili dell'organum, dette *clausulae*, che presentano un'organizzazione ritmica al tenor e al duplum; infine uno stile sillabico, dove a ogni sillaba del testo corrisponde essenzialmente una nota, contraddistingue il *conductus*.

Quest'ultimo non si serve di una melodia gregoriana preesistente, bensì intona *ex novo* a più voci un testo strofico, incorniciandone talvolta ogni

singola unità strofica con melismi (caudae). Il conductus nasce come canto monodico di accompagnamento agli spostamenti del celebrante all'interno della chiesa, ma già nel repertorio di Notre-Dame esso è solo in parte collegato alla liturgia, divenendo canzone latina di argomento spirituale o mondano. Diversamente il mottetto, in origine a due voci, che occupa una posizione marginale all'interno del repertorio di Notre-Dame, si basa su un segmento di melodia liturgica in quanto trae origine dalla clausula alla cui voce superiore è stato applicato un testo poetico che parafrasa quello intonato dal tenor. Tale relazione tra i testi intonati dalle varie voci si mantiene anche nei mottetti francesi profani, i cui primi esemplari si conservano in W2, e nei mottetti bilingue (a tre voci con duplum latino e triplum francese).

La notazione modale

La necessità di organizzare ritmicamente le sezioni melismatiche prive di testo in brani a tre e quattro voci spinge alla creazione di quel sistema di scrittura musicale a ritmo fisso detto notazione modale. Ogni modo ritmico è caratterizzato dalla ripetizione di una sequenza minima di durate di lunga e breve (in rapporto di 2:1) ed è rappresentato da una precisa successione di ligaturae (raggruppamenti di più note in un'unica figura). La tradizione teorica duecentesca, tra cui spiccano i nomi dell'Anonimo IV e di Johannes de Garlandia, fissa sei schemi ritmici che combinano diversamente lunghe e brevi in unità ternarie: una ligatura ternaria seguita da una serie di ligaturae binarie (3 2 2 2...) rappresenta il primo modo (corrispondente al piede ritmico trocaico, determinato dall'alternanza lunga, breve, lunga breve, ecc.); al contrario una serie di ligaturae binarie chiusa da una ternaria (2 2 2 ...3) rappresenta il secondo modo (corrispondente al ritmo giambico, basato sull'alternanza breve, lunga, breve, lunga e così via). Nella prassi, però, lo schema modale non si mantiene costante e i suoi elementi costitutivi possono essere frantumati in valori più piccoli (fractio modi) o dilatati in valori più grandi (extensio modi) prestandosi talvolta a interpretazioni differenti, onde l'equivocità della notazione medesima.

Ars antiqua: la misurazione del tempo e l'evoluzione del mottetto

È la fortuna del mottetto nel secondo quarto del XIII secolo ad affrettare lo sviluppo della notazione mensurale, ossia di una scrittura musicale che supera la fissità del sistema dei modi ritmici riconoscendo a ogni figura, in base alla sua forma grafica e alla posizione che occupa all'interno di una serie di segni notazionali, un preciso valore di durata. L'applicazione sillabica di un testo al duplum della clausula, infatti, spezza le ligaturae in singole note alle quali non si può più riconoscere un significato ritmico modale: ancora recuperabile nei primi mottetti attraverso le clausulae originarie, esso è definitivamente perso nei mottetti successivi concepiti come brani autonomi.

Questa prima fase della notazione mensurale viene oggi indicata come "franconiana" in onore del suo principale teorico, Franco da Colonia, docente

a Parigi e autore dell' *Ars cantus mensurabilis* (1280 ca.), il trattato che vara il nuovo sistema: tre i valori costitutivi, *longa*, *brevis* e *semibrevis*, quest'ultima intesa però come suddivisione della *brevis* e pertanto priva di valore autonomo e della possibilità di sostenere da sola una sillaba del testo poetico intonato. Tali valori, raffigurati in singole note o raggruppati in *ligaturae*, si combinano diversamente per comporre la misura di base rappresentata dalla *longa perfecta* (= 3 *breves*). In verità la teoria di Franco non è del tutto originale e innovativa, fatta eccezione per la parte che attiene alle *ligaturae*, che con lui perdono definitivamente il significato modale: per tutto ciò che riguarda le figure semplici e le norme che ne regolano i rapporti, Franco raccoglie e sistema idee di quei teorici che rappresentano lo stadio cosiddetto prefranconiano (tra cui Maestro Lamberto e l'Anonimo di St. Emmeram).

Il mottetto (per lo più doppio, ossia dotato nelle due voci superiori di due testi differenti) in questi anni conosce la sua maggiore fortuna e la sua rapida evoluzione verso una struttura della frase più complessa e articolata sull'unità di *brevis*, anziché di *longa*, favorendo così ritmi più veloci rappresentati da gruppi di *semibreves*; tali gruppi supereranno nei mottetti di Petrus de Cruce le tre unità del sistema franconiano sino a raggiungerne sette.

Hoquetus e canone

Particolarmente apprezzata nell' *ars antiqua* è la tecnica compositiva dell'*hoquetus*, che vede l'alternarsi di suoni e pause in voci differenti in modo tale che mentre una voce canta l'altra tace e viceversa. Lo stesso Franco descrive nel suo trattato questa tecnica riconducendola al genere del *discanto truncatus*. Già rintracciabile in alcune sezioni di mottetti, *conductus*, *organa tripla* e *clausulae* di Notre-Dame, tale tecnica dà vita a composizioni omonime, brani interamente concepiti in *hoquetus*, generalmente senza testo e quindi di probabile destinazione strumentale di cui l'esempio più famoso, citato dallo stesso Franco, è *In speculum longum*. Questo brano è trasmesso all'interno di un gruppo di sette in appendice al codice Bamberg (Staatsbibliothek, lit. 115), una delle principali sillogi di mottetti del tardo Duecento, insieme a due importanti manoscritti, l'uno conservato a Montpellier (Bibliothèque Interuniversitaire. Section de Médecine, H. 196) e l'altro a Burgos (Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, codice "Las Huelgas").

Accanto all'*hoquetus* tra i procedimenti più complicati di contrappunto si annovera il canone, ossia una scrittura polifonica in imitazione dove le varie voci ripropongono in successione una stessa sequenza melodica. Il più antico esempio di canone sopravvissuto è l'anonima *rota* inglese a sei voci *Sumer is icumen in* (secolo XIII).

L'ars nova francese e Guillaume de Machaut

Un nuovo sistema di notazione, teorizzato e perfezionato a Parigi nel primo ventennio del XIV secolo, rivoluziona lo stile musicale della Francia intera. La

vita musicale è attiva in seno alle corti dei grandi principi europei, che grazie al loro mecenatismo rendono possibile l'attività di grandi compositori, primo fra tutti Guillaume de Machaut.

Philippe de Vitry e il Roman de Fauvel

Il termine *ars nova* prende origine dal trattato omonimo (risalente al 1322 ca.), attribuito a Philippe de Vitry, e designa il nuovo stile che marca la produzione musicale del XIV secolo in Francia.

Nato in Champagne, Philippe de Vitry è apprezzato dai contemporanei, fra cui Francesco Petrarca, a cui è legato da amicizia e da stima reciproca, per essere un sommo compositore e un grande poeta. È altresì un personaggio politicamente attivo: nominato segretario del re Carlo IV il Bello, entra in Parlamento e assume la carica di *maître des requêtes*. Svolge funzioni diplomatiche per il re di Francia e la corte papale di Clemente VI ad Avignone.

Nel 1351 viene nominato vescovo di Meaux e nel 1357 diviene uno dei nove riformatori degli Stati generali. Sfortunatamente, malgrado la grande fama di cui ha goduto, poche sue opere sono giunte ai nostri giorni; tra esse, alcuni mottetti a lui attribuiti presenti nel *Roman de Fauvel*.

Il *Roman de Fauvel* è un poema satirico in due libri, scritto tra il 1310 e il 1314 circa. Più di 3000 versi di feroce critica politica, composti da un alto funzionario della cancelleria reale, Gervais du Bus, contro gli eccessi e gli abusi di potere di Filippo IV il Bello, re di Francia, e del suo consigliere, Enguerrand de Marigny, senza risparmiare il papato di Clemente V, "responsabile" della lunga cattività avignonese. Il nome del protagonista, la bestia Fauvel (a metà tra un cavallo e un asino, ispirata a Renart, la volpe del *Roman de Renart*), è un acronimo dei vizi dell'epoca: Flaterie (adulazione); Avarice (avarizia); Vilenie (villania); Varieté (incostanza); Envie (invidia); Lascheté (codardia). Dal matrimonio di Fauvel con Vana Gloria nasce una stirpe che popolerà la Francia e il mondo intero, corrompendolo irreparabilmente.

Questo testo deve aver goduto di una larghissima popolarità, dato che attualmente è conservato in ben 12 manoscritti. Tra essi, il codice Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 146, è il più interessante dal punto di vista musicale, poiché, oltre a possedere magnifiche miniature, presenta ben 169 inserzioni musicali, tra cui 34 mottetti di orientamento stilistico diverso, una sorta di antologia che illustra tutti gli stadi dello sviluppo di questa forma musicale: dai mottetti nello stile della "scuola" di Notre-Dame, passando per i mottetti dell' *ars antiqua*, in notazione franconiana, fino ad arrivare ai mottetti isoritmici di Philippe de Vitry.

Il mottetto isoritmico

La forma del mottetto politestuale, già in auge nel XIII secolo, viene perfezionata e portata a vertici di virtuosismo compositivo nel corso del XIV secolo. Philippe de Vitry utilizza nei mottetti presenti nel *Roman de Fauvel*, come ad esempio *Garrut Gallus-In nova fert-Neuma*, la tecnica dell'isoritmia.

Isoritmia vuol dire letteralmente ripetizione regolare di un segmento ritmico. Viene applicata soprattutto alla voce di tenor del mottetto, che viene suddivisa in un certo numero di episodi reiteranti il segmento ritmico di base (talea). Anche la melodia preesistente (color) può essere riproposta più volte in una sequenza isoritmica. Di solito la talea consiste in un segmento abbastanza breve, che contiene quindi molte meno note rispetto alla melodia preesistente: in questo modo si creano ripetizioni del color con ritmi diversi, dato che ogni volta che la talea è riproposta essa sarà in corrispondenza di una nota diversa della melodia. L'isoritmia può essere estesa anche alle altre voci del mottetto. A questo proposito è bene ricordare che all'inizio del secolo XIV la maggioranza dei mottetti è a tre voci: due voci superiori che cantano due testi diversi (in latino il più delle volte, ma anche in francese) e un tenor senza testo, probabilmente strumentale. Nel corso del secolo il mottetto raggiunge una forma classica a quattro voci, in cui la quarta voce, anch'essa probabilmente strumentale, ha la stessa tessitura del tenor, tanto che viene denominata contratenor. Si viene dunque a creare una sorta di stratificazione tra due coppie di voci simili, entrambe soggette all'isoritmia nelle creazioni più virtuosistiche.

Verso la fine del secolo la fortuna del mottetto comincia lentamente a declinare: se guardiamo ad esempio il manoscritto Chantilly 564 (fonte principale della musica francese della seconda metà del XIV secolo e dell'inizio del XV) notiamo che esso contiene 13 mottetti contro 89 chansons. All'inizio del XV secolo il mottetto viene impiegato nelle occasioni importanti (matrimoni, feste e avvenimenti politici e religiosi), ma il gusto dell'epoca gli preferirà il genere più facile e immediato della chanson o del rondeau. Nondimeno, la tecnica dell'isoritmia si estende ben presto ad altri generi, come la ballade, ma viene anche utilizzata nel repertorio sacro: vedremo che Guillaume de Machaut si avvale dell'isoritmia in alcune parti della Missa de Notre-Dame.

La polemica sull' ars nova

L'importanza del Roman de Fauvel risiede anche nel fatto che i mottetti attribuiti a Philippe de Vitry, in esso contenuti, sono redatti tenendo conto di alcuni elementi innovativi nel campo della notazione musicale, teorizzati nel trattato dello stesso Philippe de Vitry e nelle opere teoriche di Giovanni de Muris (o Jean de Murs).

Nato verso il 1290 a Lisieux, Giovanni studia a Parigi e ottiene il titolo di magister artium nel 1321. È il tipico rappresentante dell'intelligentia parigina, in contatto con Philippe de Vitry, ma anche con Giovanni Buridano e Nicola Oresme. Matematico e astronomo, oltre che teorico della musica, pubblica vari trattati di capitale importanza: *Ars novae musicae* o *Notitia artis musicae* (1321), nel quale tratta le questioni relative alla notazione musicale del nuovo stile; *Compendium Musicae Practicae* o *Questiones super partes musicae* (1322), concepito come un manuale per l'insegnamento universitario, nel quale vengono approfondite le tematiche del trattato precedente relative alla notazione musicale dell' ars nova e alla nuova concezione mensurale tipica

del nuovo stile; *Musica speculativa secundum Boethium* (1323), una summa di teoria e filosofia della musica; a Giovanni de Muris sono attribuiti due trattati di contrappunto, *Libellus cantus mensurabilis* e *Ars contrapuncti*, di datazione incerta.

La questione del nuovo stile musicale del XIV secolo è quindi intimamente legata alla notazione musicale. Già a partire dai mottetti di Pierre de la Croix (noto anche come Petrus de Cruce, 1270 ca. – prima del 1347) era sentita l'esigenza di distinguere chiaramente, dal punto di vista della notazione, valori di durata delle note più brevi, non inclusi nel sistema franconiano. Con l'ars nova vengono creati segni musicali corrispondenti a suoni di una durata più breve (minime e semiminime), estendendo a questi nuovi simboli musicali i medesimi rapporti che nella notazione franconiana regolavano la longa e la brevis. Da questo momento, con l'adozione di valori più brevi, la breve e non più la longa diviene l'unità di misura del tempo.

Ma l'innovazione più rivoluzionaria è l'introduzione della divisione binaria, che viene ad avere la stessa importanza della divisione ternaria. Il sistema franconiano, infatti, era impostato su una gerarchia dei valori ritmici basata su una severa struttura ternaria (dall'evidente portata simbolica): una maxima conteneva tre longae, una longa conteneva tre breves, una brevis tre semibreves.

Con l'ars nova una breve, a seconda del contesto, può contenere sia tre semibrevis (tempus perfectum), che due (tempus imperfectum); passando ai valori più piccoli, una semibrevis, sempre a seconda del contesto, potrà contenere tre minime (prolatio maior) o due (prolatio minor). In pratica, come sostiene Giovanni de Muris nel suo trattato *Ars novae musicae*, da questo momento il segno grafico designante una nota non è più l'essenza del suono stesso: il legame che unisce la nota al suono è convenzionale. Ciò che definisce la perfezione o l'imperfezione di un suono è il contesto ritmico, non più il segno grafico isolato.

Questa novità è destinata ad accendere furiose polemiche tra innovatori e conservatori. Tra questi figura il grande teorico Giacomo di Liegi. Studia teologia a Parigi ed è identificato in un maestro di sacra pagina, canonico di Liegi. Il suo nome lo ricaviamo dall'acrostico degli incipit dei libri che compongono il suo immenso trattato *Speculum Musicae* e, la maggiore summa di teoria della musica, con una vasta sezione dedicata alla polifonia dell'ars antiqua fino alla fine del XIII secolo. Il teorico lamenta l'abbandono progressivo della dimensione "speculativa" della musica, per una dimensione esclusivamente "pratica": egli ribadisce che la musica è intimamente legata a Dio ed è parte della Creazione, come l'antico stile di Francone metteva bene in evidenza. L'attacco all'"imperfezione" della notazione, all'uso di valori più brevi, alla crescente "sottigliezza" e difficoltà delle nuove musiche è deciso e non potrebbe essere più esplicito.

La polemica sulla notazione dell'ars nova è di importanza così capitale che persino Giovanni XXII, si ritiene vi prenda parte, schierandosi decisamente

dalla parte dei conservatori: gli studiosi ritengono che egli appoggiasse i sostenitori dell' *ars antiqua* attraverso la pubblicazione della bolla *Docta Sanctorum* nel 1324, ma la discussione sulla natura e la finalità di questa silloge è oggi ampia. Il papa muove una critica severa alla perdita di intelligibilità del testo sacro cantato secondo la prassi "moderna": il diverso computo del tempo, l'uso di note rapide, la tecnica mottettistica di sovrapposizione di più testi sul tenor liturgico, l'uso dell'*hoquetus* distolgono l'ascoltatore dalla purezza di una linea melodica funzionale alla propagazione del messaggio divino. Viene quindi vietato severamente durante gli uffici divini l'uso della polifonia secondo i dettami del nuovo stile.

Perché tanto accanimento da parte dell'autorità ecclesiastica su di una questione di ordine musicale? È evidente che la teoria dell' *ars nova* tocca alcuni nodi filosofici e teologici capitali. La riflessione sul ruolo della musica nell'Ufficio è allo stesso tempo una riflessione sul posto che la musica occupa nella Creazione. Come ha notato il musicologo Olivier Cullin, con i trattati di Philippe de Vitry e di Giovanni de Muris, la musica passa da ancilla *theologie* ad *ars*: essa diventa una scienza connessa alla dimensione fisica della vita umana, *delectabilis in intellectu, amabilis in auditu*. Da questo momento l'uso liturgico della musica, volto alla gloria di Dio, diviene una delle funzioni della musica, ma non la funzione che la definisce ontologicamente. Questo affrancamento della musica dalla teologia viene a esprimersi molto sottilmente grazie alle implicazioni della nuova notazione: le note scritte diventano dei segni privi di significato teologico, che il compositore può maneggiare e combinare a piacimento: in altre parole, per dirla con Giovanni de Muris, che a sua volta si appoggia alla *Metafisica* di Aristotele: "*Experientiam circa res sensibiles artem facere manifestum*" ("è chiaro che l'esperienza relativa alle cose sensibili crea l'arte"). I suoni sensibili sono nella categoria degli enti singolari, ovvero reali, mentre i segni grafici che li designano, cioè i simboli delle note e delle pause, esprimono parametri di durata assegnati in base alla scelta del compositore. La parentela col pensiero di Guglielmo di Ockham è stata evidenziata da alcuni studiosi, soprattutto in relazione alla nozione di tempo, alla quale Giovanni si accosta nella sua indagine sul tempo musicale.

Le prime forme di mecenatismo musicale

Il nuovo stile, affinando a poco a poco i suoi parametri, in particolare quelli ritmici, perviene a soluzioni arditissime, di sofisticato virtuosismo: questa fase terminale dell' *ars nova* prende il nome di *ars subtilior* e copre l'ultimo terzo del secolo.

Diramatasi dall'Università di Parigi in tutta Europa, la produzione dell' *ars nova*, e quella essenzialmente profana dell' *ars subtilior*, è fatta fiorire da compositori che – come Baude Cordier, Senleches, Solage, Grimace, Antonello da Caserta, Matteo da Perugia – godono dell'apprezzamento e beneficiano del mecenatismo dei signori delle grandi corti europee: il duca Jean di Berry, il conte di Foix Gaston Phébus, il re Pietro IV d'Aragona, il re di Cipro Pierre I de Lusignan, ma soprattutto il papa Clemente VI. Il suo

pontificato rappresenta il culmine della “cattività avignonese”: il papa legittima la sua autorità invitando alla corte pontificia degli artisti che lo rappresentino e lo celebrino. Sarà proprio Clemente VI a nominare Philippe de Vitry vescovo di Meaux. Grazie al mecenatismo dei potenti signori europei viene sancito un legame fortissimo tra i musicisti e i loro mecenati, nell’ottica della musica intesa come espressione della legittimazione del potere, che perdurerà anche nei secoli successivi. Neanche Guillaume de Machaut, il più grande poeta e musicista dell’epoca, si sottrae a questa nuova condizione.

I principali generi poetico–musicali

La produzione dell’ ars nova si distingue per la varietà di generi musicali, che affiancano il mottetto isoritmico, al quale è stato già fatto cenno sopra.

La ballade, una delle forme più in voga, nel XIV secolo abbandona la sua originale funzione lirico–coreografica e viene destinata esclusivamente al canto. Risulta composta da tre strofe seguite da un ritornello che presenta la stessa lunghezza e la stessa rima dell’ultimo verso della strofa. Guillaume de Machaut arriva anche a comporre ballades a quattro voci, facendo ricorso a tutte le tecniche proprie del nuovo stile dell’ ars nova. La ballade diventa poi il genere prediletto dai compositori dell’ ars subtilior.

Se la ballade, per la sua struttura tripartita, veicola un pensiero speculativo di portata estesa, caratterizzato da slanci di grande intensità lirica, il rondeau mantiene la sua fisionomia danzante, circolare, su di uno schema fisso facilmente memorizzabile e musicalmente assai ripetitivo. Machaut risulta anche in questo caso prolifico compositore di rondeaux, principalmente a tre voci, resi musicalmente con grandissima inventiva e varietà di toni.

Anche il virelai perde la sua primitiva funzione lirico–narrativa, e nel XIV secolo diviene una forma esclusivamente cantata, di tono elegiaco. Come il rondeau, il virelai è caratterizzato dalla riproposizione costante di un ritornello, ma la struttura della strofa e la sua organizzazione rimica ne fanno una forma molto più complicata. Machaut ha composto solamente sette virelais senza musica, ma nella sua produzione figurano 38 chansons balladées, che non sono altro che virelais musicati.

Anche il lai è una forma molto complessa e articolata, la cui lunghezza può arrivare anche a 12 strofe, ciascuna con strutture metriche e linee melodiche differenti. Richiede una sapienza compositiva e retorica fuori dal comune, e forse per questo i poeti e i musicisti si cimentano più volentieri nelle forme chiuse e più abordabili, come ad esempio i rondeaux.

Guillaume de Machaut

Guillaume de Machaut

Lettere

Le livre du Voir Dit

Cuore mio dolcissimo, vi invio le due ballate che avete già visto, il cui testo era stato composto per voi. Vi supplico umilmente di impararle, dato che ho composto per esse le melodie a 4 voci: le ho già udite cantare più volte e mi piacciono veramente tanto. Vostro leale amico

Mio dolce cuore, le due ballate che mi avete mandato sono così belle che non c'è niente da dire. [...] Vi mando in cambio un rondeau e una ballata che ho composto per voi, e un piccolo anello che porterete per amor mio, ve ne prego. Vostra leale amica

Nasce attorno al 1300 a Machaut, un villaggio dello Champagne vicino a Reims. Prende gli ordini religiosi e nel 1323 entra come segretario al servizio della corte di Giovanni di Lussemburgo, re di Boemia, accompagnandolo durante i suoi innumerevoli viaggi e campagne in Lituania, Polonia, Slesia. Più tardi, nel 1335, grazie all'appoggio del suo protettore diventa canonico a Reims e vi rimane per un lungo periodo, dedicandosi alla creazione delle sue opere. Nel 1346 il re Giovanni perde la vita nella battaglia di Crécy. Inizia così una nuova fase per il compositore che, sopravvissuto alla peste nera che devasta l'Europa nel 1348, entra al servizio di principi e nobili, tra cui Carlo II re di Navarra, Giovanni duca di Berry e Carlo di Normandia, incoronato re di Francia sotto il nome di Carlo V nel 1364. Il musicista passa gli ultimi anni della sua vita a Reims, dove muore nel 1377.

Machaut lascia una produzione poetico-musicale a dir poco imponente, che ci è stata tramandata da cinque manoscritti principali, di cui il più antico è datato 1350 circa, mentre il manoscritto più completo e affidabile (Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1584) risalirebbe al 1370 circa: questo è un dato di eccezionale importanza in quanto non solo il compositore è in vita durante la compilazione dei manoscritti, ma lui stesso supervisiona e cura l'edizione delle sue opere, stabilendo l'ordine e la forma in cui intende consegnarle alla posterità.

L'edizione originale delle opere di Machaut si apre con i Dits: composizioni poetiche a prevalente argomento encomiastico, tra cui va citato il Remède de Fortune (1341), che contiene alcune inserzioni musicali. Capolavoro del genere è La voir dit (1364), il primo romanzo epistolare della letteratura francese. Vi si narra l'amore senile del poeta per una giovane dama, Péronne d'Armentières; e anche in questo caso vi sono contenute alcune composizioni liriche musicate.

Poeta e musicista, Machaut può essere considerato per molti aspetti come l'ultimo dei trovieri, ma allo stesso tempo, paradossalmente, è il primo dei poeti moderni a sancire il divorzio tra musica e poesia.

Questa contraddizione è insita nella sua stessa opera. La sua produzione lirica pura, senza musica, è stata raggruppata nei manoscritti in una sezione intitolata La louange des dames : circa 200 ballades , 60 rondeaux , 7 virelais e 7 chants royaux.

Seguono le composizioni musicate: 22 *lais* , circa 40 *ballades*, una trentina di *virelais* e 19 *rondeaux*. I temi di queste liriche sono desunti dalla tradizione d'amore cortese, in cui la sottomissione dell'amante alla dama è l'assioma predominante. Tuttavia, il fatto che la maggior parte della produzione di Machaut sia senza musica, e ben distinta dalla sezione, più ridotta, dei testi musicati, lascia presagire una crescente autonomia della poesia dalla musica che diverrà un dato acquisito nei poeti delle generazioni successive. Già nel trattato *Art de dictier* del poeta (nipote e discepolo di Machaut) Eustache Deschamps, si dice che la poesia deve essere considerata come una "musica naturale".

Machaut compone anche 23 mottetti a tre e quattro voci, i cui testi sono spesso interamente in francese. L'impiego delle tecniche legate al mottetto, come l'isoritmia o l'*hoquetus*, non è solo appannaggio del mottetto, ma viene utilizzato dal compositore per il suo capolavoro, la *Missa de Notre-Dame*.

La messa polifonica: la *Missa de Notre-Dame* di Guillaume de Machaut

Opera eccezionale per moltissimi aspetti, si tratta della prima messa a quattro voci pervenutaci nella sua interezza, e concepita come un'unità compositiva. La maggior parte dei brani polifonici di messa del XIV secolo giunti sino a noi sono indipendenti e, tranne casi rarissimi, non sembrano essere stati concepiti allo scopo di una realizzazione completa dell'ordinario in polifonia. Ciò è visibile nei manoscritti che conservano questo corpus, come il codice d'Apt e il codice d'Ivrea: i brani sono classificati in sezioni distinte di *Kyrie* , *Gloria* , *Credo* ecc. Vi sono alcune eccezioni, come la *Messa di Tournai* a tre voci, di poco anteriore alla messa di Machaut, ma anonima, e probabilmente composita, in quanto lo stile arcaico di alcune parti lascerebbe pensare a un assemblaggio di sezioni di epoche diverse piuttosto che a una concezione unitaria.

In passato si riteneva che la *Missa de Notre-Dame* fosse stata composta per l'incoronazione del re Carlo V a Reims il 19 maggio 1364. Molto più probabilmente si tratta di una messa votiva: i musicologi hanno dimostrato come le sezioni della messa siano costruite su canti liturgici associati al culto mariano, da cui l'appellativo de *Notre-Dame*. Machaut mostra una particolare predilezione per questo culto anche nella produzione secolare.

Basti pensare al mottetto 23 (contemporaneo alla *Messa*) scritto per la Vergine, o al *Lai de Notre -Dame* . Anche il *senhal* *Toute Belle*, con il quale Machaut designa la dama di cui è innamorato ne *Le voir dit* , non è altro che un calco sul latino *tota pulchra*, epiteto mariano per eccellenza. Ma c'è di più: la messa sarebbe stata composta da Machaut alla memoria futura di se stesso e del fratello Jean de Machaut. Lo dimostra un epitaffio, ora perduto, in cui il musicista prescrive che tutti i sabati venga cantata una messa alla cattedrale di *Notre-Dame* di Reims in onore dei due fratelli, in un altare laterale dove sembra vi fosse un'immagine della Vergine molto venerata. La *Messa* risulta quindi una sorta di testamento musicale, la cui datazione si

collocherebbe dopo il 1360, nel periodo di piena maturità dell'attività del compositore.

Sebbene frutto di una concezione unitaria, lo stile musicale della Missa de Notre-Dame cambia a seconda delle sezioni. Per il Kyrie , il Sanctus e l'Agnus, Machaut impiega una scrittura molto simile a quella del mottetto isoritmico. Come ha rilevato Richard Hoppin, queste sezioni potrebbero essere considerate dei veri e propri mottetti, se il testo non fosse identico in tutte le voci. La scrittura del Gloria e del Credo è per contrasto molto più lineare, con uno stile sillabico che ricorda il conductus . In particolare per il Credo, Machaut dimostra di conoscere molto da vicino il Credo della Messa di Tournai , giacché alcuni passaggi sono a questo chiaramente ispirati.

Sia il Gloria che il Credo terminano con un Amen isoritmico; l'Amen del Credo è addirittura panisoritmico, ovvero tutte e 4 le voci sono isoritmiche, come nei più complessi fra i mottetti del compositore.

Ignoriamo per quanti anni questo capolavoro abbia continuato a essere cantato a Notre-Dame di Reims per i due fratelli: secondo alcune fonti la messa di Machaut sarebbe stata eseguita tutti i sabati almeno fino al 1411. L'importanza di quest'opera sta nel fatto che essa prefigura due tipologie di Messa che troveranno il loro sviluppo nel corso del XV secolo: la messa mariana e la messa da requiem. Come ha notato Anne Walters Robertson, nella Messa di Machaut sembra che, per la prima volta nella storia della musica, un compositore prenda pienamente coscienza del fatto che, alla sua morte, la sua opera sopravviverà ancora per lungo tempo.

Il Trecento italiano e Francesco Landini

L'Italia, come la Francia, conosce all'inizio del Trecento una straordinaria fioritura musicale: ars nova italiana, o Trecento musicale italiano, sono le espressioni con le quali la storiografia moderna designa l'attività creativa dei polifonisti italiani compresa fra la data di stesura del Pomerium (1318), trattato teorico di Marchetto da Padova sul nuovo sistema di scrittura musicale, e la seconda decade del Quattrocento, quando l'ars nova italiana esaurisce i propri presupposti.

I luoghi e i protagonisti

Giovanni Gherardi da Prato

L'umile Francesco
Paradiso degli Alberti

Posto a sedere i valenti uomini, Francesco, che lietissimo era, chiese il suo organetto e cominciò sì dolcemente a suonare suoi amorosi canti che nessuno quivi si era che per dolcezza della dolcissima armonia non gli paresse che 'l cuore per soprabondante letizia del petto uscire gli volesse

L' ars nova italiana si caratterizza sin dal principio come fenomeno elitario a esclusivo appannaggio di un ristretto circolo di dotti, per lo più ecclesiastici, e spesso organisti di chiesa. Le corti signorili dell'Italia settentrionale, già

avvezze all'arte dei trovatori, sono luoghi privilegiati di coltivazione e diffusione della "nuova arte" musicale: così la corte viscontea (poi sforzesca) a Milano e Pavia, quella scaligera (poi carrarese) a Verona e Padova. Oltre alle corti settentrionali – lasciando in disparte la corte meridionale di Roberto d'Angiò di cui possiamo solo ipotizzare un'attività fiorentina grazie a fonti secondarie – è a Firenze, nella seconda metà del Trecento, che l'ars nova conosce la sua massima fioritura e dove sono compilati i più importanti codici che tramandano il repertorio. Si è soliti distinguere, come Leonard Ellinwood ha proposto negli anni Sessanta del Novecento, i polifonisti in "tre generazioni". La prima generazione sviluppa i generi del madrigale e della caccia e annovera fra i suoi rappresentanti Maestro Piero, Giovanni da Cascia, Jacopo da Bologna, Vincenzo da Rimini. La seconda generazione coincide con l'affermarsi della ballata polifonica e i suoi maggiori esponenti sono fiorentini: Gherardello, Lorenzo Masini, Donato da Cascia, Francesco Landini, ai quali si aggiunge anche Bartolino da Padova. La terza generazione riprende tecniche e generi della prima generazione, ma l'uso di sonorità morbide e di cromatismi preludono alla sensibilità propria della stagione musicale successiva. A essa appartengono Grazioso da Padova, Antonello da Caserta, Johannes Ciconia, Antonio Zacara da Teramo, Andrea di Firenze, Paolo Tenorista, Giovanni Mazzuoli.

I testimoni musicali e le fonti secondarie

Franco Sacchetti

Messer Mastino

Il Trecentonovelle

e così rimase messer Mastino con gran diletto di così fatta cosa, ed eglino tutti amici l'uno e l'altro rimasono; e mentre che quella festa durò ebbono gran piacere; senza che messer Mastino né godé gran tempo, come signore che gran diletto avea di così fatte cose

Il repertorio arsnovistico tramandato dai codici è di circa 600 composizioni che intonano perlopiù testi di contenuto profano e in lingua volgare. Una buona parte di questi si conserva in antologie retrospettive compilate tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento in maggioranza a Firenze.

Il codice più famoso è quello appartenuto ad Antonio Squarcialupi e compilato intorno agli anni Venti del XV secolo nel quale i brani sono raccolti per compositore e i compositori sono presentati in ordine cronologico. Questo codice testimonia emblematicamente il senso di storia e la coscienza che del proprio valore avevano i compositori appartenenti all'ultima generazione. Il più antico testimone di musica polifonica profana dell'ars nova è il Rossiano 215 compilato prima del 1360.

Lo storico Filippo Villani nel Liber de origine civitatis florentiae traccia una sintetica immagine di quali sono i modi e i luoghi nei quali la musica partecipa alla vita presso una corte signorile. Villani scrive che molti fiorentini potrebbero essere ricordati per la loro bravura, ma pochi hanno

lasciato le loro composizioni scritte. La musica che ci è pervenuta grazie ai manoscritti, più o meno preziosi, ci restituisce infatti lo sforzo creativo di quei musicisti che, attraverso la formalizzazione del pensiero musicale imposta dalla scrittura, hanno codificato il madrigale, la ballata e la caccia quali forme d'arte. Nella veste latina del proprio Liber, il Villani racconta anche che alla corte di Mastino II della Scala, signore di Verona, due musicisti, entrambi foresti, si contendevano i premi in denaro offerti dallo scaligero stesso: Giovanni da Cascia e Jacopo da Bologna. Traccia di queste "singolari tenzoni", che dovevano avvenire anche in altre corti, è ravvisabile nella presenza di medesimi termini particolari, o di medesime allusioni a personaggi femminili. Ad esempio tra i madrigali di Giovanni, di Jacopo e del più anziano Piero, ve ne sono quattro accomunati sia dall'uso del termine "perlato" (nel volgare veneto designa "le bacche brunite del bagolaro spaccasassi"), sia per il riferimento a una donna di nome Anna.

Francesco Landini

Filippo Villani

Landini e il vaiolo

De origine civitatis florentiae et de eiusdem famosis viribus

Francesco Landini al tempo della sua fanciullezza da subito morbo di vaiuolo fu accecato, ma la fama della musica di grandissimo lume l'ha ristorato

Francesco Landini è il compositore più rappresentativo del Trecento italiano. Come afferma Nino Pirrotta, "Landini, il più famoso dei polifonisti italiani, più decisamente dei suoi predecessori fa della musica una professione". Il suo nome è citato in molti documenti dell'epoca che testimoniano le sue doti brillanti non solo nel campo musicale, nel quale eccelle come compositore e organista, ma anche in quello della filosofia e dell'astrologia. Landini, secondo Filippo Villani, riceve a Venezia la corona d'alloro per la sua maestria all'organo dal re di Cipro, Pietro I Lusignano, che era in visita nella città lagunare nel settembre 1368. Se si esclude questo episodio, l'attività di Landini si svolge a Firenze, dove è documentato il suo impiego come organista presso la chiesa di San Lorenzo. La sua opera, la più cospicua fra quella dei polifonisti italiani del Trecento, è tramandata quasi interamente dal codice Squarcialupi. Come ha notato Alessandra Fiori nel suo libro su questo compositore, l'arte del "cieco degli organi" si manifesta "nel nitore della scrittura, nella controllatissima naturalezza del discorso musicale, nel perfetto bilanciamento dei suoni tra loro e di questi con la parola" (A. Fiori, Francesco Landini, 2004).

La teoria musicale. Il contesto europeo

Alla fine del Duecento, si assiste in ambito musicale a un radicale cambio di prospettiva per quanto riguarda il rapporto tra evento sonoro e scrittura grazie all'opera di Franco da Colonia: la notazione musicale, dà ausilio alla memoria per la ricostruzione di melodie interiorizzate in precedenza, pone le basi per essere codice autonomo e sufficientemente preciso per registrare

sulla carta un articolato progetto compositivo e renderne possibile la riproduzione.

Le élite colte di tutta Europa apprendono il nuovo sistema di scrittura musicale e ne sviluppano, ciascuna a suo modo, le potenzialità fino al punto in cui, all'inizio del Trecento, le differenze dal sistema di partenza divengono così numerose da rendere opportuna una nuova formulazione. Le differenze si determinano sia diacronicamente con il sistema formulato da Franco sia sincronicamente con gli esiti dello sviluppo che il medesimo sistema franconiano ha generato nelle varie comunità territoriali. Tali diversità persistono, sebbene siano numerosi gli scambi tra le comunità culturali, per almeno un secolo. Così, se a Parigi il compito di istruire i cantori esperti sulla "via moderna" per scrivere musica sarà assunto da Giovanni de Muris con la *Notitia artis musicae* (1321) e dall'insegnamento di Philippe de Vitry, in Italia sarà Marchetto da Padova a spiegare e motivare "scientificamente" nel suo *Pomerium* (1318-1319) l'uso di una nuova notazione, come in Inghilterra farà Johannes Torkesey con la sua *Declaratio trianguli et scuti* (1330). Questi teorici sono consapevoli di avere un debito nei confronti di Franco, ma anche consci di essere latori di un'arte nuova (*ars nova*).

Il teorico dell' *ars nova* italiana: Marchetto da Padova

Marchetto da Padova

Il canto verso il cielo

Pomerium

Voi, dunque, il più glorioso dei principi, circondato, come si addice alla regia maestà, da uno stuolo di cantori, elevate musiche al cielo esultando con voci modulate a lode e gloria del Re superno e, di tanto in tanto, con vero trasporto del cuore intonate il canto

Per quello che si può ipotizzare in base ai pochi documenti a nostra disposizione, Marchetto, figlio di un sarto di Padova, apprende la grammatica e soprattutto la musica presso la cattedrale padovana, dov'è testimoniata un'importante e ben strutturata attività musicale. All'interno della stessa cattedrale egli diviene maestro del coro (1305-1307), ruolo che gli consente, assai probabilmente, di essere scelto (1316) come candidato per concorrere alla prestigiosa e remunerativa carica di *magister scholarum* presso la scuola capitolare di Cividale del Friuli, ma che non gli è poi sufficiente a vincere i forti appoggi di cui gode il suo antagonista, costringendolo nel giugno 1317 a rinunciare ai propri diritti. Marchetto non si perde d'animo tanto che nel maggio 1318 lo sappiamo attivo a Napoli all'interno della cappella di Roberto d'Angiò e in procinto di partire, al seguito della corte, alla volta di Avignone: probabilmente è proprio in quell'anno e in quell'ambiente internazionale così ricco di stimoli che Marchetto inizia a scrivere il *Pomerium*, come ha recentemente dimostrato Carla Vivarelli. Marchetto è anche compositore sebbene, oltre a tre composizioni verosimilmente approntate per gli Uffici drammatici della cattedrale padovana (*Iste formosus*, *Quare sic aspicitis*, *Quis est iste*), ci sia pervenuto un solo mottetto, *Ave Regina celorum / Mater*

innocencie / Ite missa est (Joseph) a lui attribuito con certezza per la presenza della sua firma (Marcum Paduanum) nell'acrostico del testo poetico intonato dalla voce più grave. La datazione è incerta: accanto a chi suggerisce l'occasione dell'inaugurazione della cappella degli Scrovegni (1305), vi è chi propone una datazione posteriore almeno al 1310, anche sulla base di considerazioni stilistiche: la presenza di un modo nuovo di concatenare gli accordi generati dall'incontro delle varie voci, la scelta di uno "spazio sonoro" spesso ampliato oltre l'ottava e l'emancipazione delle consonanze imperfette, che conferiscono dolcezza e fluidità all'impasto sonoro.

Il Pomerium e il Lucidarium

Marchetto da Padova

Sul perché del titolo Pomerium

Pomerium

Abbiamo voluto che si chiami Pomerium, perché in esso sono stati piantati i fiori e i frutti di tutta la bella musica a lode e gloria del Creatore. [...] Per qualche sua parte mi ha aiutato il religioso Sifante da Ferrara dell'ordine dei predicatori, al quale ho esposto gli argomenti ed egli me ne ha illustrato le ragioni; quanto ho imparato l'ho scritto meglio che ho potuto, in modo che in base a quanto esposto, si mostri ai cantori che la musica misurata non si scrive e si canta secondo qualunque capriccio della volontà ma che, in quanto scienza tra le scienze si orna splendidamente di ragionamenti e conclusioni.

Per quanto concerne l'Italia, è a Marchetto da Padova che si riconosce il merito di aver per primo e più dettagliatamente ordinato quelle regole che già i cantori più esperti e i maestri aggiornati usavano per comporre nuova musica.

Alla base del sistema vi è l'unità di misura del tempo musicale, che può essere divisa in tre (tempo perfetto) o in due (tempo imperfetto), essa è pensata come l'intero più piccolo entro il quale prendono forma, con la fisionomia ritmica tipica di ciascuna, le ulteriori suddivisioni del tempo, chiamate anche divisiones. L'importanza di questo principio base è messa in evidenza dal fatto che a delimitare ciascuna unità, ossia ciascun intero, è posto il pontellus, cioè un punto che ha funzione simile alla moderna stanghetta di battuta. In altre parole, vengono definite una pulsazione per il tempo perfetto e una per quello imperfetto all'interno delle quali si possono avere per il tempo perfetto da tre fino a dodici suoni – ovvero le divisiones ternaria, senaria perfetta, novenaria e duodenaria – mentre per il tempo imperfetto da due fino a otto suoni – a costituire le cosiddette divisiones quaternaria, senaria imperfetta, ottonaria. L'unità di misura è dunque la più piccola "unità di senso" in musica, per cui il tempo si dice musicale. Questo approccio profondamente radicato nell'esperienza emerge anche nel Lucidarium, l'opera nella quale Marchetto tratta del canto piano, allorquando il teorico spiega come debbano essere ordinati i modi cosiddetti gregoriani,

in quale maniera concorrano a definire una determinata linea di canto e siano in essa riconoscibili.

Ars nova italiana e francese: un confronto

Marchetto da Padova

Gli Italici imitano la perfezione nel canto

Pomerium

Il modo di cantare degli italici si può difendere dicendo che essi imitano la perfezione per quanto possono

Ad accomunare le due tradizioni arsnovistiche, italiana e francese, è la consapevolezza della novità di cui esse si fanno portatrici, nonché l'emergere di una nuova estetica ravvisabile nella medesima ricerca – per quanto, come si è detto, secondo modalità legate alle tradizioni autoctone – del piacere auditivo attraverso sonorità che adottano con maggiore frequenza intervalli imperfetti (terze e seste) e alterazioni cromatiche. L'ars nova italiana si distingue per la differente impostazione della riflessione sull'unità di misura del tempo musicale, per la predilezione di ritmi semplici – tanto da denominare quelli composti “alla francese” –, e per una notazione più intuitiva e immediata rispetto alle tendenze analitiche della francese. L'ars nova italiana non sviluppa strutture compositive molto complesse, care ai francesi, come il mottetto isoritmico (che viene accolto in Italia solo verso la fine del secolo) ma predilige, anche nei mottetti, la nettezza dei contorni e lo slancio melodico della linea del cantus, nonché, come ha rilevato efficacemente Nino Pirrotta, la strutturazione dei materiali musicali “indirizzata a sollecitare e condurre il naturale istinto musicale dell'ascoltatore, piuttosto che del suo intelletto”.

Il madrigale

Gidino di Sammacampagna

Sul canto

Tractato de li rithimi volgari

Io sòno, osia lo canto, de li dicti marigali, secondo l'uso moderno, dée essere bellettissimo

Gli studiosi si sono ripetutamente interrogati circa l'origine del madrigale avanzando ipotesi assai diverse: la forma madrigalistica, secondo Guido Capovilla, sarebbe sorta “in seguito alla necessità di disporre d'una struttura strofica più concisa e lineare del sonetto e delle ballate”. Diversamente, Enrico Paganuzzi, in un saggio del 1976 sul Trecento musicale veneto, sostiene che i primi madrigali dovevano essere “sboccati e satirici canti di nozze”. Il termine, secondo Bruno Migliorini, potrebbe derivare dall'aggettivo veneto madregal che significa “alla buona”, “ingenuo e naturale”. Il madrigale però sembra del tutto alieno dall'ambito popolare al quale vorrebbero collegarlo i teorici, poiché fu strettamente legato alle innovazioni musicali arsnovistiche e il pubblico “culto”, quello delle corti, al quale è destinato,

sembra aver poco a che spartire con un'origine "grossa" e con quel "rudium inordinatum concinium" attribuitogli da Francesco da Barberino (1313 ca.).

Il madrigale è una forma poetica che nasce espressamente per essere musicata. Nel *Tractato de li rithimi volgari* (1381–1387), che compendia la *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* (1332) di Antonio da Tempo, Gidino di Sommacampagna spiega che il madrigale è composto da una serie di terzetti (da due a cinque) seguiti, ma non sempre, da un distico a rima baciata con funzione di ritornello (rari sono i ritornelli monostici); il verso usato è l'endecasillabo, eventualmente misto al settenario. Capovilla ha identificato nel repertorio arsnovistico, che comprende circa 190 madrigali, ben 64 schemi diversi per l'organizzazione delle rime, due dei quali più ricorrenti: ABB CDD EE e ABA CDC EE. Le tematiche dominanti sono l'amore raccontato da "li pastori innamorati" (*Tractato V*, 3) in genere con un'ambientazione bucolica e un andamento narrativo, e l'amore proposto secondo "li moderni", con parole "più sotili e più leggiadre" (*ibidem*), "rimotivazione in chiave mondano-elegante delle originarie connotazioni feudalescanti e cavalleresche del linguaggio amoroso convenzionale".

L'anonimo *Voces applicatae verbis* descrive il madrigale come una composizione polifonica. Gidino nel *Tractato* raccomanda che sia cantato "per tri cantatori, o almeno per duy cantatori" (*Tractato V*, 5). Solo Antonio da Tempo sembra alludere a madrigali monodici (*Summa LI*, 21–25), ma nessun madrigale monodico è testimoniato, mentre la stragrande maggioranza è a due voci, un numero esiguo a tre. Nei madrigali a due voci la parte più bassa chiamata tenor è costituita principalmente da note di lunga durata, mentre la voce superiore, cantus, si distende in ampi vocalizzi (o melismi) che si alternano a sezioni dove la melodia scandisce le singole sillabe del testo. In genere i terzetti sono cantati in un tempo (*divisio*) differente dal ritornello, il quale a dispetto del nome, è intonato una sola volta dopo l'ultimo terzetto. La musica è costituita di due sezioni: la sezione A per l'intonazione delle terzine e la sezione B per l'intonazione del ritornello.

Il madrigale è il genere più frequentato dai primi polifonisti italiani del Trecento: di Piero si conoscono solo nove composizioni e cinque sono madrigali, delle 19 di Giovanni 18 sono madrigali, di Jacopo da Bologna si contano 30 madrigali sulle 33 composizioni a noi giunte. Nella produzione di Lorenzo Masini, Donato e Gherardello, che appartengono alla cosiddetta seconda generazione, prevalgono ancora i madrigali sulle ballate, ma, ad esempio, il numero di ballate composte da Niccolò da Perugia è superiore, seppur di misura, a quello dei madrigali (19 a 16), finché a partire dagli anni Sessanta–Settanta la ballata polifonica si impone nelle preferenze dei compositori.

Nell'ultimo periodo dell' *ars nova* italiana il madrigale torna ad attrarre l'attenzione dei polifonisti in quanto forma musicale propriamente italiana e sentita come "classica" in un momento in cui prevalgono gli influssi della musica francese sia nei generi che nella notazione. In questo periodo il madrigale accoglie nuove tematiche: autobiografiche come in *Mostrommi amor* di Landini, o in *Deus deorum*, *Pluto* di Zachara da Teramo; moralizzanti come in *Tu che l'opre altru vo' giudicare* di Landini. In ambito lombardo-veneto i madrigali sono usati soprattutto con funzione celebrativa (anche se tale funzione rimarrà propria dei mottetti) come *Alba colomba* di Bartolino da Padova per l'ingresso dei Visconti a Padova nel 1388. Meritano una menzione, infine, i madrigali politestuali, in cui ogni voce canta un testo differente, come ad esempio *Aquila altera*, *ferma in su la vetta* / *Uccel di Dio insegna di giustizia* / *Creatura gentil*, *animal degno* di Jacopo da Bologna e il madrigale *Musica son che mi dolgo piangendo* / *Già furon dolcezze* / *Ciascun vuoi narrar che compare* ad apertura della sezione dedicata a Francesco Landini nel codice Squarcialupi.

La ballata

Ovvietà

Voces applicatae verbis

si chiamano ballate perché si ballano

Numerose sono le ipotesi sull'origine della forma metrica della ballata, e nessuna collega in modo convincente questa struttura metrica a forme preesistenti, nonostante le affinità individuate di volta in volta con lo *zadjal* arabo-andaluso, con le *Cantigas de Santa Maria* portoghesi, con la *dansa provenzale*, o con il *virelai* francese. È invece opinione condivisa che la caratterizzazione morfologica si delinea nel corso del Duecento grazie ai siculo-toscani e agli stilnovisti.

La ballata è costituita da un ritornello, o "ripresa", che viene ripetuto al termine di ogni strofa (o stanza). Ciascuna stanza si compone di "piedi" (o mutazioni) identici per numero di versi e rime, e di una "volta" che ha uguale lunghezza e medesime rime della ripresa. Le ballate minime e piccole, cioè quelle che hanno come ripresa rispettivamente un settenario o un endecasillabo, hanno la loro prima attestazione all'inizio del Trecento proprio nell'ambito della poesia per musica del XIV secolo. Lo schema più usato dai polifonisti è però quello della ballata mezzana (ripresa di tre versi). L'impasto linguistico è meno sostanzioso e pittoresco rispetto a quello dei madrigali e delle cacce. Per quanto riguarda i temi, Antonio da Tempo scrive che nella ballata seppure è da prediligere l'argomento amoroso, tuttavia sono ammessi anche "verba moralia e notabilia".

Sul piano musicale la ballata è composta di due melodie: la melodia A per intonare la ripresa, e la volta e la melodia B per l'intonazione del piede. In genere il testo del secondo piede, quello della volta ed eventualmente quello delle altre stanze non è posizionato al di sotto del rigo musicale, ma è copiato nello spazio libero dello specchio del medesimo foglio, o di quello

adiacente, e costituisce il cosiddetto residuum . Nel trattatello *Voces applicatae verbis* , l'anonimo autore distingue le "ballade quia ballantur" dai "soni sive soneti" che sono invece le ballate non destinate alla danza, di carattere lirico e con una melodia molto articolata

Le testimonianze manoscritte rivelano che la ballata, inizialmente monodica, solo dopo il 1360 adotta di preferenza l'assetto a due o a tre voci. Oltre alle ballate monodiche anonime contenute nel Rossiano 215, si conoscono quelle intonate dai polifonisti della seconda generazione come Gherardello (cinque), Lorenzo Masini (cinque) e Niccolò da Perugia (una). La sola ballata polifonica nota composta prima del 1360 è *Nel mio parlar di questa donn'eterna* di Jacopo da Bologna, mentre a partire da questa data la ballata polifonica diviene il genere preferito dai polifonisti della seconda e terza generazione (basti pensare che Landini ha composto 141 ballate e 11 madrigali). Come il madrigale, anche la ballata può essere politestuale: *Perché di nove sdegno / Perché tuo servo e soggetto mi tengo / Vendetta far dovrei* di Francesco Landini e di Antonio Zachara da Teramo *Je suy navrés tan fort / Gnaff' a le guagnele* , ballata politestuale e plurilingue.

La caccia

La caccia è un genere musicale tipicamente italiano. Circa la sua origine, non vi sono ipotesi più accreditate di altre, ma gli studiosi concordano che in diverse parti d'Europa doveva esistere una tradizione orale di musica intonata con la tecnica che poi diverrà tipica della caccia: il canone. Il termine "caccia" non deriva, secondo Nino Pirrotta, dall'argomento, perlopiù venatorio, o dalla forma metrica, quanto piuttosto dal fatto che vi è un'imitazione melodica rigorosa tra le diverse voci, ovvero una voce "caccia" l'altra, la insegue. Afferma inoltre Pirrotta che nella caccia il canone rende con efficacia realistica "la descrizione di una scena concitata all'aperto, citandone il serrato dialogo, le grida, i richiami fino a sfiorare l'effetto di una rappresentazione sonora se non visiva".

Le cacce non hanno tradizione testuale autonoma rispetto alla loro vestizione musicale. Inoltre, la totale assenza di attestazioni nei trattati metrici del tempo e in quelli successivi lascia supporre che il genere non fosse percepito come letterariamente autonomo. I testi, concepiti appositamente per l'intonazione musicale, sono composti di settenari e di endecasillabi variamente combinati e in questa scelta metrica è soddisfatta l'eventuale pretesa di letterarietà. La caratteristica formale fissa è la presenza di un distico a rima baciata al termine di ciascuna strofa. Nella caccia è declinato variamente il tema venatorio, ambientato in un bosco o in mare, talvolta con allusioni ad argomenti erotici (come nel caso di *Con brachi assai* di Giovanni, e di *Così pensoso* di Landini). Cacciando per gustar di Zachara da Teramo propone il tema venatorio in chiave gastronomica.

La caccia prevede due voci superiori tra le quali è sviluppato il canone e un tenor che non interviene nel gioco delle imitazioni e che si muove in un registro più grave rispetto a esse svolgendo una funzione di sostegno.

L'intonazione del distico finale può distaccarsi da quanto precede sia per l'estensione più acuta della melodia sia per il cambio di tempo.

Nove sono le cacce composte prima del 1360 circa a noi giunte: due di Piero, tre di Giovanni, tre di Jacopo da Bologna e una anonima, Segugi a corda. Sette sono le cacce conosciute ascrivibili ai polifonisti della seconda generazione: una di Lorenzo Masini, una di Gherardello, due di Vincenzo da Rimini, tre di Niccolò da Perugia. Zachara da Teramo, unico tra i compositori dell'ultima generazione a riconsiderare il genere, compone una caccia che si discosta dall'ascendente classico per l'assenza del distico finale a rima baciata. Come il madrigale, così la caccia scompare al volgere del secolo XIV.

La musica per gli occhi: il codice Chantilly

Al volgere del secolo XIV, l'ultima fase di sviluppo della polifonia arsnovistica si caratterizza per l'arditezza delle sperimentazioni operate da compositori attivi nei maggiori centri culturali d'oltralpe e nelle corti italiane più attente alle avanguardie artistiche. I loro complessi componimenti sono caratterizzati, sulla pagina scritta, da un estroso ricorso a forme inusuali di notazione e decorazione della notazione stessa, e a sistemi, più o meno criptati, di indicare visivamente le modalità esecutive. I brani sono improntati alla moda "de cantar frances", e questa cospicua produzione, conosciuta oggi come *Ars subtilior*, rende testimonianza, grazie anche alla coeva trattatistica, delle potenziali applicazioni di tecniche di aumentazione e diminuzione dei valori temporali e di cambi ritmici ottenuti applicando le più svariate proporzioni numeriche.

Dimensione sonora e dimensione visiva della musica

Jacques de Senleches

Tutti deve allietare

La harpe de melodie

L'arpa di melodia, / fatta senza malinconia / dal piacere, deve ben allietare tutti / per l'armonia che essi sentono, suonano e vedono.

Testo originale:

La harpe de melodie

Faite sanz merancholie

Par plaisir

Doit bien chascun resjoir

Pour l'armonie

Oir, sonner et veir.

Manuscript Chicago, Newberry Library, Ms. 54.1, f. 10r

Nel testo poetico de *La harpe de melodie*, la celebre ballade di Jacques de Senleches (metà del secolo XIV – 1395) notata in un manoscritto pavese del 1391 su un sistema di linee che stanno a raffigurare le corde di un'arpa, la

ballade stessa e il genere di musica tardotrecentesca cui essa appartiene (denominata oggi *Ars subtilior*) sono definiti come un'armonia da "sentire, suonare e vedere". Una musica, dunque, che trova la sua espressione più piena nella complementarità della dimensione sonora, come musica eseguita, e della dimensione visiva, come musica scritta.

Indubbiamente la scelta di riflettere il contenuto del testo poetico nell'aspetto grafico dato alla "partitura" rappresenta la forma più immediata e più evidente di coinvolgimento sensoriale della vista in ambito musicale. La ballade di Senleches non costituisce l'unico esempio di questo: si possono infatti nominare le due celebri composizioni di Baude Cordier (1380 – ante 1440) trasmesse nel manoscritto Chantilly, Musée Condé, 564 (olim 1047). La prima di queste è il rondeau-canone *Tous par compas* scritto in forma circolare, in eco al testo poetico che recita "io sono tutto composto con il compasso". La seconda composizione è il cordiforme rondeau *Belle, Bonne, Sage* che intona un testo d'amore. Inoltre, possiamo ricordare ancora l'anonima ballade *En la maison Dedalus*, riprodotta in forma di labirinto a conclusione di un trattato di teoria trasmesso nel manoscritto Berkeley, University of California, Music Library, 744.

Ma il repertorio di *Ars subtilior*, cui rinviano tutti i brani sopra citati, mostra altre tipologie di autoreferenzialità, come ad esempio i riferimenti nel testo poetico agli usi notazionali o il ricorso a didascalie, talvolta in forma di enigmi (*canones*), che spiegano come debba essere eseguita la composizione. Tali forme di autoreferenzialità, che contribuiscono a chiarire il significato del brano stesso, non riguardano il solo testo poetico: Anne Stone ha infatti recentemente dimostrato che anche le scelte notazionali concorrono spesso alla corretta interpretazione del brano, al punto che il lettore medievale trae dal manoscritto molte più informazioni di quante ne potrebbe cogliere in qualità di semplice ascoltatore.

Ars subtilior: diffusione e appropriazione di una "moda francese"

Con il termine *Ars subtilior* si indica quella corrente musicale che a partire dalla metà del Trecento, ma soprattutto a cavallo fra Tre e Quattrocento, da molteplici centri della Francia meridionale e centro-settentrionale, si propaga, ancora in fieri, oltre i Pirenei e le Alpi. Accanto alle corti francesi (quella pontificia avignonese, ma anche le corti d'Anjou e di Berry) un centro importante di diffusione è la capitale europea della cultura medievale, Parigi, con i suoi studia universitari e monastici. Tra i luoghi deputati ad accogliere, sviluppare e diffondere le nuove tendenze musicali *subtiliores* si annoverano inoltre le corti iberiche di Aragona, Navarra e Castiglia, la corte francese dei Lusignano a Cipro, la corte pavese dei Visconti, quelle pontificie romana e bolognese durante gli anni dello scisma (1378-1417), e, infine, una città come Padova, sede di un'importante università attenta alle nuove applicazioni di concetti scientifico-matematici alla misurazione del tempo musicale e forse sede di un insegnamento di musica già prima di Gaffurio.

La mappa dei centri italici subtiliores è inoltre da estendersi all'area meridionale, e in particolare alla corte angioina di Napoli, dove a rendere verosimile la diffusione e l'appropriazione della moda tardo-trecentesca "de cantar frances" allusa in varie testimonianze letterarie concorrono i vincoli dinastici, la tradizionale attenzione all'"avanguardia" musicale (maturata sotto Roberto d'Angiò nei suoi anni di regno 1309-1343), la circolazione (e forse l'origine) di testi teorici che descrivono pratiche subtiliores, nonché il toponimo di diversi compositori tra cui Filippotto (fl. 1390 ca.) e Antonello da Caserta (XIV - inizi XV sec.), o il meno noto Nicola di Aversa. Del resto, l'impatto della tendenza stilistica subtilior sul suolo italico fu talmente forte che nemmeno Firenze, per quanto più tenacemente attaccata alla tradizione arsnovistica autoctona, fu indifferente al suo fascino, come si può evincere dalle composizioni di Lorenzo da Firenze (?-1372) e Paolo da Firenze (1355 ca. - 1436).

A favorire tale diffusione, insieme alla più generica circolazione di uomini (tra cui, inevitabilmente, musicisti e cantores), di idee, di testi, è la magmatica congerie politica dell'epoca, fatta di tante piccole e grandi entità inserite in un ampio sistema di relazioni politiche, economiche e culturali continuamente variabili e instabilmente orbitanti intorno a centri gravitazionali che mutano sulla base delle vicende storiche. La "moda francese subtilior" si diffonde: francese è la lingua dei testi intonati, francesi sono per lo più le forme poetico-musicali utilizzate, quali ballade, rondeau e virelai, francese è il sistema mensurale di base adottato. In tal modo, l'Ars subtilior viene accolta e riconosciuta nella sua identità transalpina e nella sua precipua connotazione ritmica; ma una diffusione così precoce, avvenuta prima della definizione di un codice di norme mensurali e di un sistema di scrittura musicale eloquente, trasforma i centri che accolgono tale tendenza avanguardistica da mete periferiche di una tradizione a centri propulsori del progresso e della definizione della tendenza medesima.

In Italia, ad esempio, l'esistenza di un sistema mensurale e notazionale autoctono diverso dal sistema arsnovistico francese rende necessario fissare, per quanto possibile, principi, regole e figure riconducibili al nuovo stile subtilior, che da quello stesso sistema francese mutua le basi. Del resto, la cosiddetta Ars nova italiana, già collaudata e definita nel corso della prima metà del Trecento, non è mai soppiantata dall'Ars subtilior, anche laddove questa trova terreno favorevole al suo sviluppo. E proprio per la necessità di definire i fondamenti subtiliores, l'Italia ottiene nella produzione teorica quel primato che in ambito compositivo spartisce invece con la Francia. Ecco dunque che accanto ai celebri nomi di compositori subtiliores d'Oltralpe quali Jacques de Senleches (che serve la casata d'Aragona, dapprima nella persona di Eleonora, regina di Castiglia, e successivamente in quella del cardinale Pedro de Luna), Trebor (fl. 1390-1410), Solage (fl. fine XIV sec.), Baude Cordier (? - prima del 1440), Gracian Reyneau (fl. 1390 ca.), si possono annoverare quelli italici altrettanto celebri di Filippotto da Caserta, Antonello da Caserta, Johannes de Janua (fl. inizi XV sec.) e Antonio Zacara

da Teramo (1365 ca. – 1416, magister capellae dell'antipapa Giovanni XXIII) e infine Matteo da Perugia (fl. inizi XV sec.), che ricordiamo per essere stato legato al cardinale Pietro Filargo e alla compilazione del codice estense α .M.5.24 che ne conserva essenzialmente l'opera; Matteo, inoltre, è il primo maestro della cappella del duomo di Milano.

Le caratteristiche dello stile subtilior

Una sofisticata elaborazione ritmica caratterizza la musica subtilior: il timore e la sconvenienza "che ciò che può essere pronunciato non possa essere scritto", come recita il *Tractatus figurarum* attribuito a Filippotto da Caserta, spinge il compositore a un'ardita sperimentazione notazionale, che sfocerà in quell'efflorescenza grafica propria della scrittura subtilior. Di qui la varietà di forme di rappresentazione, diverse da compositore a compositore, e spesso da composizione e composizione di uno stesso autore, che non troverà mai una codificazione univoca e universale.

L'ampliamento dello spettro delle combinazioni ritmiche contemplate nel sistema dell'*Ars nova* francese coinvolge la dimensione orizzontale della musica così come quella verticale: da una parte, dunque, il potenziamento della sincopazione, già concepita nella teoria arsnovistica francese, ma adesso estesa a situazioni prima ritenute inammissibili e identificata attraverso nuovi espedienti notazionali (come l'uso di note rosse e figure particolari di note); dall'altra l'adozione di valori di durata diversi da quelli del sistema arsnovistico francese e, rispetto a questi, in relazioni proporzionali differenti dalle consuete relazioni binaria e ternaria, adozione finalizzata a ottenere scansioni ritmiche inusitate da sovrapporre, spesso, alle più tradizionali, con un effetto poliritmico sconcertante. E sono proprio tali valori proporzionali, sconosciuti al sistema arsnovistico francese, a necessitare di nuovi segni grafici capaci di renderne eloquente il significato ritmico.

Ma il concetto di subtilitas non si limita al solo aspetto ritmico-notazionale: alla già citata autoreferenzialità, che connota il repertorio, si aggiunge infatti il sofisticato gioco della citazione, un incastro di richiami e allusioni a una dimensione sonora condivisa, dove parole e musica interagiscono a livelli differenti di comunicazione, implicando necessariamente un pubblico consapevole. La citazione, infatti, intesa come strumento primo per manifestare l'erudizione dell'autore, spesso sta alla base di tenzoni poetico-musicali, come quella che collega le ballades *En attendant souffrir* di Filippotto da Caserta, *En attendant esperance* di Senleches ed *En attendant d'amer la douce vie* di un altrimenti sconosciuto Galiot, composizioni che si pongono in stretta e complicata relazione reciproca.

Contro le ultime roccaforti di una visione artificiosa della musica subtilior, secondo cui la ricerca di sempre più arditi disegni ritmici depaupera il valore della composizione riducendola a mero esercizio di calcolo matematico, resta infine da annoverare il gusto tipicamente italiano per un "melodiare" semplice e spontaneo che si risolve essenzialmente nella struttura di una

linea vocale accompagnata, da sempre caratterizzante la nostra musica, un melodiare che, pur trasfondendosi in ardite sincopazioni e in complesse proporzioni, rende la musica subtilior italiana particolarmente piacevole all'ascolto.

La musica strumentale

Le fonti musicali esclusivamente strumentali, esistenti a partire dal XIII secolo, unitamente ai trattati musicali dell'epoca sono il primo e più importante elemento da cui partire per formulare un'ipotesi di riesecuzione della musica da danza medievale. La realizzazione di una prassi esecutiva "filologica" deve però avvalersi di altri importanti indizi, le cui tracce frammentarie permangono ancora oggi nella liuteria popolare e nelle musiche di tradizione orale.

La musica da danza e le sue fonti musicali

Antonio Cornazano

Sulla Piva

Il libro dell'arte del danzare

La piva...è da villa, origine di tutti gli altri (balli) è l'suon suo fu controvato ne l'aveve per i pastori. Dall'aveve a le canne pallustri. Da quella, assottigliati gli ingiegni, si trasferì ne gli fiautti et in altri instrumenti facti et usati hoggi...

A. Cornazano, Il libro dell'arte del danzare, cod. Capponiano 203, Biblioteca Apostolica Vaticana

Dal XIII secolo, la musica eseguita esclusivamente dagli strumenti musicali inizia a conquistare l'interesse dei teorici. Il parigino Giovanni de Grocheo nel suo trattato De Musica si occupa, primo fra i teorici medievali della musica, delle forme musicali profane, dando grande valore alla musica instrumentalis ed evidenziandone persino differenze nelle pratiche locali. Pochi ma preziosi esempi di danze, poste in notazione musicale fra il XIII e il XIV secolo, ci svelano l'esistenza di un repertorio profano esclusivamente strumentale, fino ad allora relegato alla practica, screditata da religiosi e intellettuali, all'epoca unici detentori dell'uso della scrittura. Dei 46 brani sopravvissuti, alcuni non hanno una forma musicale dichiarata dall'anonimo compositore (o più probabilmente trascrittore): sulla base dell'andamento ritmico si può comunque ipotizzare quale fosse il loro utilizzo coreutico, mentre il loro genere è individuabile comparandoli con la struttura di altre danze, alcune delle quali sono state descritte solo a partire dal 1400. Giovanni de Grocheo, pur nell'ambiguità interpretativa di alcuni particolari, descrive tre tipi di danza, chiamati rispettivamente estampie, ductia e nota.

L' estampie, detta anche estampida o, in Italia, istampitta, è probabilmente la danza più diffusa nel Medioevo: abbiamo la fortuna di possederne ben 20 esempi (otto francesi, dieci italiani e due inglesi). Questa danza si sviluppa in quattro o cinque parti dette puncta: ognuna di queste si ripete due volte, la prima termina con una cadenza sospesa (aperto), la seconda con una cadenza conclusiva (chiuso). Le istampitte italiane, trasmesse dal codice di

Londra, British Library, Additional 29987, hanno caratteristiche musicali diverse dalle francesi e dalle inglesi, sono estremamente più ricche di materiale melodico e ritmico, e sembrano imparentate con repertori strumentali tuttora presenti in Turchia, detti peshref.

La ductia ha una struttura identica all'estampie ma con frasi più brevi e con una metrica regolare. Non sono rimasti brani denominati ductia, ma tre composizioni francesi sembrano corrispondere alla descrizione di Grocheo: una è priva di titolo, le altre due sono chiamate rispettivamente danse e danse real. L'ultima danza che Grocheo differenzia dalle altre è la nota: sono rimaste quattro danze inglesi attribuibili a questa forma, si tratta di danze a due voci in 6/8 adatte, per estensione e fraseggio, ad essere eseguite da due cornamuse.

Sempre nel codice di Londra 29987 sono presenti 4 saltarelli: questa forma è sparita dalla musica colta alla fine del Rinascimento, ma tuttora è diffusa nel centro-Italia come danza tradizionale. Il saltarello eseguito con la zampogna ad Amatrice, nel Lazio, possiede evidenti analogie con questi brani del XIV secolo. Tre danze italiane possiedono una prima parte lenta e una seconda veloce (lamento di Tristano / la otta, manfredina / la rotta della manfredina , danza amorosa /trotto) analogamente a quanto avviene nelle danze dell'Appennino bolognese, nella suddivisione ad esempio di manfrina/tresca. Di danze italiane conserviamo inoltre un trotto, forse mancante della sua parte lenta, un esempio di bassadanza detta bel fiore danza e quattro danze costruite su un tenor , chiamate chançoneta tedescha e chançona tedescha, testimonianze dell'influsso degli strumentisti tedeschi nel panorama italiano. Altri quattro tenor francesi utilizzati per costruire altrettanti mottetti a tre voci sono stati in origine melodie da danza, come indicato dal loro nome: chose tassin e chose loyset. Tassinus è infatti citato da Grocheo come eccezionale strumentista in grado di eseguire estampies con 7 puncta, quindi dotato di straordinaria memoria. Infine due composizioni chiamate czaldy waldy provenienti dalla Cecoslovacchia testimoniano un interessante prolungamento dell'uso della scrittura musicale nei repertori strumentali dell'est Europa.

È lecito pensare che questi esempi di musica strumentale anteriori al 1400 siano solo una minima parte di quanto scritto in notazione musicale all'epoca e che a sua volta essa non sia altro che una parte infinitesimale di quanto realmente venisse eseguito dagli strumentisti europei. I trascrittori di queste danze sembrano spinti da un istinto di conservazione simile a quello del moderno etnomusicologo: l'esecuzione, tradizionalmente affidata alla complessa competenza orale, viene fissata col potente mezzo della scrittura, probabilmente non con l'intento della riesecuzione tramite lettura, ma per possederne simbolicamente la natura effimera, ponendola come un oggetto prezioso a un livello più alto della stessa esecuzione.

Gli strumenti musicali, ipotesi ricostruttive e interpretative della musica strumentale medievale

La scarsa documentazione di musica scritta relativa al repertorio strumentale è compensata dalla ricchezza delle informazioni indirette. Conosciamo gli strumenti musicali dell'epoca e in alcuni casi ne possediamo alcuni resti materiali, attraverso i quali possiamo avere notevoli indizi sulla musica da loro prodotta.

La cultura musicale greca e romana, già mescolata con culture più antiche, è da considerarsi la base sulla quale l'Europa accoglie le influenze musicali e gli strumenti provenienti dalle popolazioni limitrofe: dall'Asia, dal sud-est europeo attraverso la cultura bizantina, dal nord Africa islamico e dal nord-est, seguendo la costa baltica. Di questi strumenti musicali, quelli che si radicano subiscono in buona parte progressive modifiche, dovute alle esigenze della pratica musicale locale. Per questa ragione, rimangono forti differenze tipologiche fra gli strumenti all'interno dell'Europa.

Dall'iconografia e dalle descrizioni letterarie è chiara una distinzione fra due gruppi di strumenti, quelli dal suono forte e quelli dal suono debole: gli organici venivano allora scelti a seconda delle finalità d'impiego, rispettando peculiarità sonore, timbriche e anche di diverso linguaggio stilistico. Questa distinzione nella prassi esecutiva in ensemble verrà poi sancita nel 1400 utilizzando le espressioni "alta cappella" e "bassa cappella". Gli strumenti dal volume alto sono le trombe, gli strumenti ad ancia e le percussioni; gli strumenti dal volume basso sono i liuti ad arco e a pizzico, i salteri, le arpe e i flauti. Questa separazione fra strumenti da suonare al chiuso o all'aperto in rapporto all'intensità dei suoni emessi non è comunque così rigida: tutti i documenti ci attestano anche l'uso promiscuo delle due categorie.

Nell'odierna cultura materiale troviamo dei veri e propri "fossili viventi" di strumenti medievali, tramandati a noi, almeno parzialmente, nelle loro originarie forme costruttive, nel repertorio e nello stile esecutivo. Gli strumenti ad arco, oggi simbolo della musica classica occidentale, sono giunti in Europa grazie all'arrivo degli Arabi attraverso la Spagna e la Sicilia. Fino al 1400, seguendo l'originaria tradizione costruttiva, corpo e manico degli strumenti ad arco sono ricavati da un unico pezzo di legno, al quale viene aggiunto solo il piano armonico di conifera. Questa scelta, rispetto all'assemblaggio di fondo, fasce, piano e manico, è prediletta per il risultato timbrico dagli strumentisti dell'epoca, in stretto contatto con i liutai. Non è un caso se questo procedimento costruttivo è tuttora conservato nella liuteria popolare.

L'idea che i gruppi etnici possano avere una certa persistenza e continuità nelle abitudini musicali non è nuova. Durante il Rinascimento, Pierre Belon du Mans scrive nei suoi ricordi di viaggio nel Medio Oriente: "“Chi volesse comprendere qualche cosa della musica degli strumenti antichi, avrebbe migliore argomento dall'esperienza di quelli che si trovano in Grecia e in Turchia, che da quello che ne troviamo di scritto”" (P. Belon, *Les observations de plusieurs singularitez*, 1555). La Turchia visitata da Belon nel XVI secolo non è molto lontana: si tratta dell'Impero ottomano esteso in Europa fino a Budapest.

L'esecuzione odierna delle 15 danze provenienti dal codice di Londra 29987 presenta gli stessi problemi che sorgerebbero qualora in un ipotetico futuro scomparissero tutte le registrazioni di jazz e si volesse praticare questo repertorio utilizzando il noto compendio chiamato Real Book. Sappiamo bene quanto il canovaccio scritto di una melodia jazz possieda scarsissima densità di informazioni rispetto a una sua corretta realizzazione. In entrambi i casi la notazione è da considerarsi una traccia: solo il musicista che per tradizione orale conosce lo stile e le peculiarità del proprio strumento è in grado di interpretare uno di questi repertori.

Oggi siamo giustamente ossessionati dalla ricerca di una prassi esecutiva filologica e chi si occupa della riesecuzione di musiche così remote si trova a dover scegliere una strada avendo ben pochi punti fermi. Da una parte varie scuole di musica medievale propongono un modello mutuato dal conservatorio, dove, scelto lo strumento, ci si attiene alle poche indicazioni interpretative date per lo più da Grocheo per la musica anteriore al 1400 e si approfondisce lo studio delle fonti e delle notazioni. Dall'altra, sfruttando il lavoro di trascrizione dei musicologi o più semplicemente ascoltando dei cd, musicisti di varia estrazione liberano il proprio immaginario neomedievale, spesso arabeggiante, spesso popolaresco. Entrambe le prospettive possono giungere a esiti poco soddisfacenti: alla sterile precisione della nuova "scuola medievale", dove per celata paura di sbagliare non si "compromette" la notazione, si contrappone un fastidioso scimmiettamento di culture musicali superficialmente affrontate, dove "compromettere" è una regola, spesso sorretta da insufficienti cognizioni.

Un interessante documento di un anonimo siciliano su una rivista del 1887 commenta così l'esecuzione di alcune trascrizioni di canti popolari: "“Vi ingannereste se credeste di poterle cantare così come in Sicilia. Un giorno io le ho date da leggere a una valentissima musicista, me le cantò con la voce sua dolcissima. Le note erano quelle ma il tipo della melodia non la riconoscevo più. Bisogna sapere come si deve accentare questa o quella tal nota, quanto la si deve tenere, come si deve passare da una frase all'altra, e tutte queste finzze bisogna apprenderele dal popolo che ne ha la tradizione””.

Se il corretto studio delle fonti fosse integrato da un'altrettanta profonda conoscenza di tecniche, stili e prassi improvvisative di alcune tradizioni musicali che, uscite dal Medioevo ne hanno trattenuto dei frammenti, si giungerebbe non certo a una verità, ma quantomeno a qualcosa di meno falso.

La danza dei secoli XIII e XIV: danza e poesia

Là dove la parola non arriva subentra il movimento corporeo, come manifestazione di giubilo ispirato dal divino, gaudio soverchiante e gioia incontenibile che si riversa, appunto, nella gestualità e nel moto: sono i "giullari di Dio" francescani a porre l'accento proprio sull'aspetto emozionale della loro predicazione. Mentre il ballo in tondo, la carola, trasmette per tutto il Medioevo e fino al Rinascimento l'eco dell'armonia dell'universo

Musica del Quattrocento

Introduzione alla musica

Nel corso del Quattrocento la musica compie un'importante trasformazione, seguita alle trasformazioni della società e della cultura del secolo. Non più (solo) appannaggio di ecclesiastici e monaci, il linguaggio musicale scritto viene coltivato diffusamente nelle corti e nei "circoli intellettuali" cittadini. La figura del musicus, che nel Medioevo si identificava anzitutto col monaco maestro di canto e trattatista - basti pensare al più celebre di tutti, Guido d'Arezzo - è adesso prevalentemente un laico o un ecclesiastico al servizio di nobili, o ingaggiato quale maestro cantore nelle cappelle private o nelle chiese cattedrali.

Assai spesso il musicista riunisce insieme le figure del teorico della musica, del compositore e perfino dell'esecutore, ruoli professionali che nel Medioevo erano ben distinti. Dunque, la distanza fra la scienza speculativo-teorica della musica e la pratica compositiva ed esecutiva tende ad attenuarsi, favorendo il consolidarsi dell'idea "moderna" di musica come arte dei suoni. In conseguenza di ciò, i trattati del tempo si indirizzano in modo più circostanziato alle questioni di pratica, soprattutto di polifonia, e anche le opere più speculative, ove rimane viva la tradizione boeziana, si focalizzano su problemi di interesse pratico, come i sistemi di accordatura degli strumenti, che accendono scontri vivaci fra i maestri.

Autori di queste importanti trasformazioni sono musicisti per lo più provenienti dai Paesi Bassi, formati nelle importanti scuole cattedrali di Cambrai e di altri centri fiamminghi, e ingaggiati, spesso con cospicui salari, dai nobili delle corti, soprattutto italiane. Il musicista è, quindi, a buon diritto, un professionista della musica al servizio di signori e potenti: di fatto, un servitore, o "uomo in livrea", figura professionale contro la quale si ribellerà, tre secoli dopo, il genio di Mozart, e che perdurerà fino all'età di Beethoven.

Le forme musicali

Sul versante delle forme musicali, il Quattrocento è stato giustamente definito "età della chanson", per il dominio di questo genere poetico-musicale nelle corti di tutta l'Europa centrale.

Con la chanson il linguaggio polifonico subisce una notevole trasformazione: le astrusità e subtilitates compositive della trecentesca ars nova tendono a sparire, in favore di un fraseggio melodico più orecchiabile, dell'emergere sempre più evidente della voce superiore, alla quale è ora spesso affidata la linea del canto, e del polarizzarsi dei registri nei quattro che si standardizzeranno nella polifonia vocale "a cappella": bassus, tenor, altus e cantus (il "soprano").

Ma l'egemonia della chanson si esaurisce nella seconda metà del secolo, quando nuove forme "nazionali" cominciano a svilupparsi e a divenire popolari, come la frottola nelle corti italiane. Inoltre, anche il versante della polifonia liturgica è investito da un'aria nuova, tanto nel mottetto, grazie all'impiego di un fraseggio più scorrevole e melodico, anche se ancora prevalentemente fondato sulla tecnica dell'isoritmia, quanto nelle messe polifoniche, per l'affermarsi del principio compositivo del cantus firmus in tutte le sezioni dell'ordinario (cioè l'impiego di una stessa melodia come base per il contrappunto), ricorrendo anche a melodie profane: basti pensare alla grande fioritura delle missae "L'homme armé".

Il ruolo sociale della musica

La fruizione sempre più allargata alle diverse classi sociali fa sì che fra i cultori della musica non ci siano solo le figure professionali che abbiamo ricordato, ma anche gli stessi signori e le nobildonne, per i quali e le quali è

segno di distinzione sociale coltivare questo “svago e ozio” raccomandato da Aristotele.

Fra le dame che si contendono la magnificenza dell’ entourage e del patronato musicale primeggiano le “rivali” Lucrezia Borgia e Isabella d’Este, mentre primo fra i nobili cultori della musica è Lorenzo de’ Medici, patrono delle arti e del sapere, che, a quanto risulta dai documenti disponibili, ha un ruolo attivo nella promozione e nella diffusione di quest’arte, non solo per le occasioni private, bensì anche per le ricorrenze cittadine, perfino profane. Esemplare è il caso delle feste carnevalesche, poi censurate sotto il controllo politico del Savonarola, per le quali il Magnifico è stato accreditato come autore dei famosi “canti carnascialeschi”, componimenti di facile esecuzione che però lasciano trapelare dai testi un messaggio intellettuale che riflette il background culturale umanista del suo circolo.

In questo quadro culturale aperto all’idea della musica come svago e passatempo intellettuale, anche la musica strumentale e la danza emergono infine e trovano un loro ruolo sociale: non più denigrate o tenute in sospetto per essere fonti di piacere sensuale, danza ed esecuzione strumentale, sono adesso coltivate nelle corti, nelle città, fra i nobili e anche fra i borghesi. Anzi, proprio alla danza è affidato un ruolo sociale significativo, in quanto le modalità di esecuzione di generi coreutici specifici nelle occasioni pubbliche servono a marcare i ruoli sociali di appartenenza. Il maestro di ballo e una specifica trattatistica si aggiungono quindi stabilmente ai vari contesti di elaborazione e fruizione della musica che segnano la cultura umanistica.

Un discorso analogo vale per la musica strumentale, che, pur “penalizzata” dall’assenza di una tradizione scritta precedente, è ora al centro dell’interesse nelle corti e nelle città, come attesta con evidenza l’arte figurativa, restituendoci esempi significativi di dame e signori intenti alla pratica del canto accompagnato. Cominciano ad apparire opere di organologia, nelle quali gli strumenti perdono il loro valore simbolico-biblico e sono piuttosto catalogati a seconda delle loro funzioni, anche politico-sociali: la più importante distinzione resta quella fra “alti” e “bassi”. Il liuto – con altri strumenti a corda – domina la scena figurativa, ma anche strumenti a tastiera come clavicembali, e naturalmente l’organo per la musica sacra, sono al centro dell’interesse figurativo e dei trattati, preannunciando così la “rivoluzione” musicale che, di lì a breve, comincerà a delinearsi.

Il pensiero musicale teorico

Marsilio Ficino, Giovanni Tinctoris, Franchino Gaffurio e l’umanesimo musicale

Il XV secolo è un periodo all’insegna della razionalizzazione e della sistematicità in ambito musicale, sia teorico che pratico, e lo sviluppo della teoria musicale ne è un’eloquente riprova. I trattatisti, infatti, sono ora per lo più anche compositori e maestri cantori, attivi presso le maggiori corti europee, fra le quali le italiane si pongono come egemoni per l’interesse nella promozione della musica. I loro scritti riflettono quindi i gusti dei

mecenati, arricchendosi, più che di novità teoriche, di sezioni introduttive di dedica, nelle quali il musicista fa sfoggio di cultura umanistica e gusto dell'argomentare retorico. Anche sul versante della musica speculativa, cioè della teoria matematico-musicale ereditata da Severino Boezio, si registra un interesse in buona parte focalizzato sulla pratica, nella fattispecie sulla scelta del sistema di accordatura, quello "pitagorico" opposto al "puro", che suscita accesi scontri fra i teorici del tempo.

Trattati e trattatisti della musica nelle corti del Quattrocento

Si è visto che la polifonia cosiddetta arsnovistica (1320-1420 ca.) si basava sul sistema musicale elaborato, nella prima metà del Trecento, dai teorici francesi Philippe de Vitry, nell'*Ars nova*, e Jean de Muris, nella *Notitia artis musicae* e nel *Libellus cantus mensurabilis*, consistente soprattutto in una nuova e più duttile concezione dei rapporti mensurali (cioè delle relazioni temporali) tra le note.

Tale sistema è articolato in quattro tempi principali o *mensurae* (grossomodo equivalenti ai moderni tempi 2/4, 6/8, 3/4 e 9/8), da impiegare a scelta del compositore nelle sue opere. Diversamente, però, dalla notazione moderna, che prevede solo suddivisioni binarie delle note, quella medievale contempla anche divisioni ternarie (dette "perfette", mentre le binarie sono dette "imperfette"): le quattro *mensurae* ("quatre prolationes", le chiama de Vitry) risultano perciò dalla combinazione e successiva suddivisione del tempo "perfetto" (indicato con il circolo O) e del tempo imperfetto (semicircolo C).

L'espressione *ars nova*, come peraltro è stato già sottolineato, ben presto travalica gli angusti limiti del gergo tecnico, e finisce col riflettere la generale sensazione di fresca novità che la polifonia trecentesca, ritmicamente più variegata, dinamica e complessa, destava negli ascoltatori rispetto alla musica anteriore (l'*ars antiqua duecentesca*). Sul finire del Trecento fiorisce poi uno stile musicale ancora più avanzato e ritmicamente complesso, la cosiddetta *ars subtilior* (caratterizzata da una tessitura ritmico-melodica più sottile ed evoluta), che viene puntualmente descritto anche in sede teorica, ad esempio nel *Tractatus figurarum*. Dunque, la permanenza dell'idea di "novità" che segna la polifonia trecentesca rimane anche nel secolo successivo ed è degno di nota il fatto che verso la fine del Quattrocento troveremo ancora questa medesima espressione, "*ars nova*", riferita ora a uno stile musicale a sua volta rinnovato rispetto a quello dei primi decenni del secolo; dice, infatti, il teorico fiammingo Giovanni Tinctoris nel suo *Proportionale musices* del 1472: "al giorno d'oggi le possibilità della nostra musica sono così straordinariamente aumentate, che un'arte nuova pare sia nata".

Proprio nel Quattrocento, parallelamente all'impetuosa diffusione del nuovo repertorio polifonico (franco-borgognone), si intensificano lo studio, la diffusione e il commento dei trattati mensurali trecenteschi, assunti come modelli "classici" di dottrina. L'elaborazione e il raffinamento della teoria elaborata nel secolo precedente diventano, anzi, una vera e propria costante

negli scriptores de musica quattrocenteschi. Si pensi che del predetto Libellus di de Muris sopravvivono ancora oggi più di 50 copie manoscritte, e che la più recente di esse rimonta a una data notevolmente “attardata” come il 1526.

La figura del trattatista musicale del tempo, generalmente parlando, è abbastanza tipica e facilmente abbozzabile: è ovviamente un musicista (musicus) – sebbene questa figura professionale ancora non esistesse autonomamente –, che ha già compiuto il proprio tirocinio di cantore (cantor) e che pertanto può insegnare i precetti dell’arte (magister cantus) e anche, all’occorrenza, comporre canti “nuovi” (compositor, contrapunctista). Si tratta, in pratica, di intellettuali ecclesiastici o laici, monaci o magistri delle artes universitarie, precettori, giureconsulti o funzionari attivi nelle corti di mezza Europa, ma soprattutto in Italia, Francia e Spagna.

La teoria musicale quattrocentesca, comunque, almeno per quanto concerne la sfera eminentemente pratica (o activa) della disciplina, non segna progressi macroscopici rispetto a quella precedente, restando tradizionalmente ancorata ai quattro cardini fondamentali della didattica: solfeggio – chiamato allora solmisazione e basato sulla tradizionale dottrina del monaco Guido d’Arezzo –, melodia modale (gli otto modi del canto piano o gregoriano), notazione e ritmo (il predetto mensuralismo), e contrappunto (regole del discanto da applicare per creare un cantus figuratus, cioè una polifonia). Semmai, è il linguaggio impiegato nei nuovi scritti ad arricchirsi di un gergo più scientifico e tecnico, debitamente nutrito di temi e spunti derivanti dal nuovo studio dei testi classici e dall’incipiente spirito umanistico. Rilevante, ad esempio, è la presenza nei trattati di Prologhi introduttivi pieni di reminiscenze classicheggianti, che sovente tradiscono pretese letterarie.

È anche in ragione di ciò che la disciplina conosce, rispetto al passato, una maggiore diffusione e penetrazione presso il pubblico dei letterati, paragonabile del resto all’incremento e alla proliferazione del repertorio musicale stesso. Nella sola Italia, ad esempio, non si contano i trattati o i semplici opuscoli teoretici prodotti a uso pubblico e privato, richiesti magari come dispense per le classi universitarie del quadrivium, o per le scholae cantorum annesse alle cattedrali, o come ausilio ai membri di cappelle musicali o a chierici in servizio presso le tante chiese.

A questi ultimi, infatti, è richiesto non solo di ricordare e saper intonare correttamente il cantus ecclesiasticus (melodie liturgiche), ma anche di saperlo abbellire all’occorrenza, improvvisando sopra dei semplici contrappunti: questa pratica, chiamata talvolta cantare super librum (riferendosi al libro liturgico con le trascrizioni delle melodie gregoriane), è tra le più diffuse nelle chiese del tempo, e richiede l’applicazione delle fondamentali “regole di discanto” che formano, appunto, l’ossatura dei tanti trattati musicali del tempo. Bisogna infatti ricordare che in questo periodo si è ben lungi dal disporre di manuali di composizione o di forma musicale, che non esistono ancora “storie” dello stile musicale, e che il primo “dizionario”

dei termini musicali, e cioè il *Diffinitorium musicae* di Giovanni Tinctoris, appare a stampa solo verso il 1495. Perciò, i non pochi trattati dal titolo *Regole di contrappunto* sono, molto più modestamente e nella maggior parte dei casi, semplici e ripetitivi compendi (rigorosamente in latino, molto raramente nelle lingue volgari), che prescrivono la scelta degli intervalli consonanti e dissonanti da impiegare e il loro giusto ordinamento.

Ma altre tipologie di libro sono pure possibili: ad esempio, un ordinato ed esaustivo *Liber de musica*, vergato in modo calligrafico, debitamente miniato e lussuosamente rilegato, è apprezzato non tanto per la sua dottrina, ma, spesso, soprattutto come prezioso oggetto-testo da donare a qualcuno dei tanti mecenati rinascimentali affascinati dalle arti. Non dimentichiamo, infatti, che questo è il tempo in cui la musica, secondo la dottrina aristotelica (VIII libro della *Politica*) ribadita dalla precettistica umanistica (Pier Paolo Vergerio a Padova, Vittorino da Feltre a Mantova, Guarino Veronese a Ferrara, Marsilio Ficino a Firenze ecc.), viene annoverata tra le quattro discipline (con grammatica, ginnastica e disegno) ritenute essenziali all'educazione e alla formazione del principe. Né in effetti si potrà sottovalutare che un forte impulso dato alla musica e quindi alla teoria musicale viene impresso proprio dai governanti dei vari Stati italiani, soprattutto dopo la pace di Lodi (1454), con l'istituzione di prestigiose cappelle musicali private; si pensi, in tal senso, a Galeazzo Maria Sforza a Milano, a Ercole I d'Este a Ferrara, a Ludovico Gonzaga a Mantova, a Ferrante d'Aragona a Napoli, o a Lorenzo de' Medici a Firenze: per tutti l'attività musicale delle cappelle è un contrassegno ostentato e un vanto ormai irrinunciabile del loro stesso potere. E si pensi anche al pubblico femminile: alla ancor più eloquente e sincera passione musicale che anima spesso svariate principesse, consorti regali e nobildonne di corte, come ad esempio la duchessa Isabella d'Este Gonzaga, la quale non manca di scrivere al suo maestro di musica Martini: ““Io desidero sempre imparare rasono de canto””.

Musica speculativa

Alla sensibilità umanistica va ricondotto pure un altro motivo caratteristico della teoria musicale quattrocentesca, e cioè l'indagine sulla dimensione speculativa. Essa trae spunto dalla rilettura, intensa e appassionata, di quelle stesse auctoritates sulle quali s'era esercitata la riflessione medievale sulla musica: Agostino, Marziano Capella, Cassiodoro, Isidoro di Siviglia e soprattutto Severino Boezio (*De Institutione musica* e *De institutione arithmetica*).

Ma a questi autori gli umanisti cominciano ad affiancare pure i teorici musicali greci (Tolomeo, Aristide Quintiliano, Briennio, Aristosseno), che proprio allora essi andavano riscoprendo e traducendo. E una tappa fondamentale, in questo senso, furono le traduzioni di tutta l'opera di Platone e di numerosi fonti neoplatoniche a cura di Marsilio Ficino. Quindi il ricorso all'autorità dei Greci (e del greco, che faticosamente si introduce nelle stampe europee) diventa la vera novità del momento.

La dottrina speculativa consiste nell'indagine degli aspetti matematico-proporzionali che presiedono alla musica (suono, altezza, intervallo, scala, proporzioni ecc.), e parte dall'assunto che i rapporti numerici che regolano i suoni – i cosiddetti rapporti pitagorici – valgono a misurare anche tutti gli altri aspetti della realtà sensibile e intelligibile – è il celebre motto pronunciato da Cassiodoro nelle Istituzioni: “La scienza della musica è presente in tutte le azioni della nostra vita”, cui fa eco Isidoro (560 ca. – 636) nelle Etimologie: “La musica è una disciplina o scienza che parla dei numeri, i quali si ritrovano nei suoni”. A seguito di questa estensione della matematica musicale a tutti gli ambiti della vita naturale, la musicalissima parola greca *harmonía* (congiunzione, ordine) viene intesa in senso molto più ampio e addirittura cosmico, nel senso cioè di ordine universale, numericamente disposto e strutturato, derivante da Dio. Questa visione matematico-musicale del mondo, che arricchisce la concezione musico-cosmologica di derivazione platonica (esemplificata nell'intramontabile idea della “musica delle sfere”) unitamente alla scolastica tripartizione della musica in categorie gerarchicamente disposte e interconnesse (*mundana*, *humana*, *instrumentalis*) trasmessa da Boezio, verrà ripetuta, riarticolata, talvolta accantonata o respinta da tutti i teorici successivi. Tra i quattrocentisti boeziani più ortodossi primeggia Franchino Gaffurio da Lodi, che nella *Theorica musicae* (1492) si diffonde in affermazioni come: “L'anima dell'universo è unita al suo corpo mondano da proporzioni armoniche”, o “la naturale unione dell'anima immortale con il corpo umano è realizzata con rapporti musicali”.

Alla base di questa corrente di pensiero vi è dunque l'indagine sul numero, che era già stata una costante del pensiero scolastico medievale, poiché infatti dal numero scaturiscono tutti gli altri concetti matematici correlati (*quantitas*, *mensura*, *proportio* ecc.), che informeranno puntualmente il gergo della teoria musicale medievale; dice infatti Jean de Muris nella *Notitia artis musicae* (1321): “poiché la musica consta di altezze governate da numeri e viceversa, è compito dei musicisti indagare entrambi, numeri e altezze”.

Non sorprende che, a maggior ragione, le compilazioni speculative quattrocentesche, col loro ipertrofico corredo di tavole numeriche, simboli frazionari, diagrammi e grafici proporzionali, divisioni del monocordo (lo strumento medievale composto di una sola corda vibrante con cui misurare l'altezza variabile dei suoni), e con la loro pervasiva terminologia grecizzante, si assomiglino vicendevolmente e tradiscano una fisionomia più da libro algebrico-cabalistico che da trattato di musica. Tale preponderante orientamento numerologico (senz'altro monotono per il lettore moderno) informerà ancora, infatti, non pochi “classici” della trattatistica quattro-cinquecentesca: si va dalle opere di Ugolino da Orvieto, canonico di Ferrara (*Declaratio musicae disciplinae*, 1430 ca.), di Giorgio Anselmi da Parma (*De musica*, 1434), del carmelitano inglese John Hothby, lungamente attivo presso la cattedrale di Lucca (*Calliopea legale*), e del monaco certosino

Johannes de Namur, detto Gallicus o “da Mantova”, che in questa città fu allievo di Vittorino da Feltre (1378 ca.–1446; *De ritu canendi vetustissimo et novo*), fino ai due trattati pubblicati a stampa a Bologna, e in polemica tra loro, dal maestro Bartolomeo Ramos de Pareja (*Musica practica*, 1482) e da Niccolò Burzio da Parma (*Musices Opusculum*, 1487); quindi dalla celebre trilogia a stampa di Gaffurio (*Theoricum opus musice discipline*, 1480, *Theorica musicae*, 1492, e *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, 1500), agli scritti polemici del suo acerrimo rivale bolognese Giovanni Spataro, maestro di cappella in San Petronio (*Honesta defensio*, 1491, *Errori di Franchino Gaffurio*, e *Tractato di musica*, 1531); e dalla summa di Pietro Aaron (*Libri tres de institutione harmonica*, 1516), fino al “monumento” rinascimentale di Gioseffo Zarlino (*Istitutioni harmoniche*, 1558).

Non si creda, però, che le tesi e le posizioni speculative tanto accanitamente discusse in questi scritti non avessero alcuna rilevanza musicale pratica. Al contrario, questioni come la divisione matematica dell’ottava o dell’intervallo di tono, la razionalizzazione degli intervalli consonanti, o l’esplicitazione delle alterazioni semitonalì (bemolli e diesis, che andavano sotto l’antico e ambiguo nome di *musica ficta*), sfociano sovente in aspre diatribe tra teorici proprio perché implicano l’adesione, o meno, a più vasti sistemi sonori di riferimento (ad esempio, i cosiddetti “sistemi di accordatura”) in base ai quali la musica, in un modo o nell’altro, prendeva corpo. Fra i musicisti speculativi, i tradizionalisti boeziani Gallicus, Hothby, Burzio e Gaffurio si scontrano a turno con i modernisti maestri bolognesi Ramos e Spataro, perché i primi aderiscono sostanzialmente al sistema dell’ accordatura “pitagorica”, matematicamente fondato, mentre i secondi propugnano la validità del sistema dell’ accordatura “pura”, basato sulle risultanze uditive (da cui sarebbe derivato, con molti aggiustamenti, il sistema “temperato” moderno, con l’ottava divisa in 12 semitoni uguali). In sostanza, e semplificando al massimo, mentre nell’ accordatura “pitagorica”, che sfruttava il principio della divisione matematica della corda vibrante, il tono era suddiviso in due semitoni diseguali e i soli intervalli ricavati da rapporti “puri” erano l’ottava (rapporto 2/1), la quinta (3/2) e la quarta (4/3), nel secondo sistema, invece, anche gli intervalli di terza e sesta (maggiori e minori) vengono derivati da rapporti puri o semplici (terza maggiore = 5/4, terza minore = 6/5, sesta maggiore = 5/3, sesta minore = 8/5), e perciò essi guadagnano maggiore consistenza in quanto consonanze, rispetto agli intervalli omologhi eseguiti nell’ accordatura pitagorica. Il maggiore grado di consonanza (o eufonia) della terza “pura” risponderà, nel pieno Cinquecento, al nuovo statuto conseguito dalla triade (sovrapposizione di due terze) come accordo verticale, su cui fonda a sua volta tutta l’armonia moderna.

Musica e umanesimo

Molti di questi aspetti speculativi catturano l’interesse degli umanisti per la musica, secondo i quali infatti essa andava indagata – platonicamente – non al mero fine dell’attività pratica o esecutiva, ma piuttosto come oggetto di contemplazione, e come strumento dell’azione etica sui moti dell’anima.

Franchino Gaffurio

Funzione morale della musica

Theorica Musicae

Socrate e Platone ed anche i Pitagorici, attribuendo alla musica una funzione morale, prescissero che tutti i giovani venissero istruiti nella musica non per eccitarne i desideri [...], ma per moderare i moti dell'animo ragionevolmente.

Un autentico promotore quattrocentesco dell'estetica musicale platonica è, naturalmente, il filosofo Marsilio Ficino, che qui va ricordato non solo come autore di un'importante digressione musicale nel *Compendium in Timaeum*, e di un'epistola *De rationibus musicae* (1484), ma anche perché godette, all'interno della Camerata laurenziana fiorentina, di una notevole fama come musicista e poeta, e precisamente come suonatore di lira da braccio, uno strumento rappresentato nell'iconografia del tempo come una sorta di antica viola. È anzi probabile che attorno a Ficino si coagulasse quel gusto per il canto accompagnato con la lira che dalla Firenze medicea si diffonde in molte altre corti umanistiche (Roma, Napoli, Ferrara, Mantova, Milano, ma anche Buda in Ungheria).

Nel pieno revival umanistico della poesia classicheggiante, questa pratica pseudo-antica di improvvisare versi latini accompagnandosi con lo strumento trova la sua giustificazione estetica nell'imitazione del mitico Orfeo con la cetra. Ma fatalmente, di tutto questo repertorio improvvisato, nel quale in questo periodo pure eccellono degli ammirati citharoedi di professione – come il celebre Pietrobono dal Chitarrino ferrarese, o Lippo Brandolini, o ancora il noto poeta Serafino Aquilano –, non è sopravvissuta una sola nota scritta.

Due protagonisti: Tinctoris e Gaffurio

Non tutti i teorici quattrocenteschi aderiscono alle posizioni neoplatoniche, anzi, svariati protagonisti sposano le opposte posizioni neo-aristoteliche, incentrate sull'elaborazione razionale della percezione sensibile. Uno di questi è proprio Giovanni Tinctoris, il quale, da buon "oltremontano", spende buona parte della sua carriera in Italia, presso la corte aragonese di Napoli, dove ordina e pubblica i trattati per i quali oggi è ricordato.

Anche Tinctoris, così come gli altri teorici predetti, non è sempre originale in tutte le materie da lui trattate, ma originale è il suo intento di dare vita a un vero e proprio progetto didattico che copra tutti gli aspetti teorici della musica, secondo un ordine crescente di complessità: solmizzazione, modalità, notazione, proporzioni, contrappunto. Il discente che avesse seguito questo curriculum studiorum per intero sarebbe divenuto, infine, un esperto cantore e forse anche un musicista; ed è degno di nota che la più celebre delle sue allieve sia la principessa Beatrice d'Aragona, futura sposa del re d'Ungheria Mattia Corvino, alla quale infatti il musicista dedica ben tre trattati.

Tra i suoi trattati più importanti vanno citati: il *Liber de natura et proprietate tonorum*, il *Proportionale musices* e il *Liber de arte contrapuncti*. In essi

colpisce, tra l'altro, l'impiego del prezioso latino umanistico nei prologhi, e la radicalità di certe affermazioni, come ad esempio la secca smentita dell'esistenza della "musica delle sfere".

Johannes Tinctoris

Assenza di suono nel cielo
Liber de arte contrapuncti

non posso passare in silenzio i tanti filosofi [...] secondo i quali la sfera celeste ruota in modulazione armonica [...]. Ma io non credo a nessuno di essi. Piuttosto, insieme ai nostri più moderni filosofi, credo fermamente ad Aristotele e ai suoi interpreti, i quali mostrano chiaramente che in cielo non c'è suono reale né potenziale.

Ma il vero motivo d'interesse sta nel fatto che Tinctoris dimostra di conoscere a fondo non solo la tradizione teorica, ma anche le novità più intriganti del linguaggio polifonico del tempo, rivelandosi un prezioso anello di congiunzione tra teoria e prassi musicale. Particolarmente importante è la sua esposizione del contrappunto, dove si sostiene che la composizione polifonica nasce per aggiunta successiva di voci, razionalmente calibrata, a una fondamentale, detta tenor.

Johannes Tinctoris

Sul contrappunto
Liber de arte contrapuncti

Il contrappunto è un risuonare insieme moderato e razionale, ottenuto ponendo una voce contro l'altra, e viene chiamato in questo modo da "contra" e "punctus". Perciò ogni contrappunto procede da una combinazione delle voci. E questa può suonare alle orecchie sia gradevole, e questa è la consonanza, sia aspra, e allora si chiama dissonanza.

È dunque evidente che la scrittura a due voci, alla quale Tinctoris dedica decine e decine di pagine, rimane a lungo l'unica pratica compositiva fondamentale insegnata fino al Rinascimento. E tuttavia l'autore non dimentica che il fine di una composizione deve essere comunque quello di creare un'armonia gradevole e suadente (anche detta *concentus* o *sinfonia*), armonia che andrà ottenuta a ogni momento con la sapiente alternanza di consonanze e brevissime dissonanze, e con tutta la *varietas* di mezzi tecnici che la musica del tempo poteva impiegare.

Quanto a Gaffurio, dopo l'apprendistato con un maestro fiammingo nel Nord Italia, e un breve periodo trascorso a Napoli proprio con Tinctoris, si stabilisce a Milano, dove viene chiamato dal duca Ludovico Sforza nel 1484 a dirigere la cappella musicale nel duomo, incarico che egli mantiene per tutta la vita, e al quale aggiunge quello di "lettore di musica" al *Gymnasium* istituito dallo Sforza a Pavia. Nello stesso periodo la corte milanese è frequentata da personaggi del calibro di Leonardo da Vinci, Donato Bramante, e del matematico Luca Pacioli, tutti artisti coi quali Gaffurio entra in contatto.

Da tale invidiabile posizione egli rafforza il proprio prestigio accademico, compone gran parte della sua musica e pubblica le redazioni definitive dei suoi grandi trattati di speculazione, la *Theorica musicae* e il *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, nonché la sua *Practica musicae* in quattro volumi (1496). Con gesti paragonabili alla dedica di un poema o di un canzoniere poetico, o magari di un ritratto pittorico o di un busto marmoreo, Gaffurio dedica al suo protettore, il Moro, sia la *Theorica* che la *Practica*, nonché svariate composizioni polifoniche: opere, tutte, profondamente intrise di quella ricchissima cultura lombarda che anche in musica trova un perfetto dosaggio tra la lingua europea (nella fattispecie, la polifonia oltremontana) e la tradizione locale (il rito liturgico ambrosiano).

Oltre a ciò, la personalità artistica di Gaffurio, così perfettamente divisa tra speculazione teorica, ricerca umanistica di testi e attività pratica (è anche infaticabile copista di polifonia per i suoi cantori del duomo), dimostra meglio di ogni altra cosa che l'umanesimo musicale del Quattrocento è un fenomeno creativamente molto ricco, sfaccettato e complesso, e che il preteso rigetto della polifonia non è mai stato, invero, una sua cifra caratteristica.

La prassi e le tecniche compositive

I generi e le tecniche della musica del Quattrocento

L'età dell'umanesimo è definita dai musicologi "età della chanson", per il rapido diffondersi di questo genere poetico-musicale presso i centri culturali più avanzati di tutta Europa. La chanson rinnova profondamente la tecnica compositiva polifonica, sia per quanto concerne il rapporto fra testo e musica, sia nel bilanciamento delle voci, sempre più polarizzate fra i due registri estremi del "soprano", che tiene la linea melodica, e del "basso", con funzione armonica. Sul finire del secolo nuove forme "nazionali", come la frottola in Italia, si impongono nel gusto delle corti, contribuendo al declino definitivo delle "forme fisse" della polifonia tardo-medievale. Anche nell'ambito della musica liturgica il rinnovamento è evidente, sia nel genere del mottetto, sia nella messa, per la quale è ora definito il principio compositivo basato sul *cantus firmus*, affidato alla voce del tenor.

La musica profana: dalla chanson alla frottola

Il periodo che va, approssimativamente, dal 1430 al 1480 viene indicato dagli storici della musica come "età della chanson", intendendo con questo termine un genere polifonico profano, fiorito tra Francia e Borgogna, che si diffonde in modo così capillare da essere coltivato, nell'élite dei letterati, a ogni latitudine continentale.

Il francese, assunto come "lingua franca" internazionale, veicola questa "canzone", d'argomento per lo più amoroso, e la introduce nelle varie corti europee, facendola preferire agli altri generi poetico-musicali locali e nazionali, che sempre più arretrano e riducono la loro presenza nelle fonti musicali. Il nome stesso di queste antologie musicali - *chansonnières* -

tradisce l'oggetto prevalentemente contenuto in esse; ed è rivelatore della circolazione internazionale delle chansons pure il fatto che tali manoscritti vengano confezionati, spesso con curato lusso ornamentale, in Francia ma anche in altre nazioni. Così avviene, ad esempio, in Italia, la culla per antonomasia della civiltà rinascimentale e del patronage artistico, nonché la meta agognata (e di agognati ingaggi) dalle prime generazioni di musicisti nordici (i cosiddetti "franco-fiamminghi").

La novità del genere non va cercata, però, in sede letteraria o linguistica, né tantomeno formale, perché sotto questi aspetti la chanson si fonda sulla tradizionale retorica musicale dell'ars nova, canonizzata da Guillaume de Machaut e dai suoi successori (i compositori nello stile "manieristico" dell'ars subtilior). Formalmente, infatti, la chanson quattrocentesca è ancora incardinata alle cosiddette formes fixes francesi (ballade, virelai, rondeau), mentre nuova, semmai, è la tendenza a privilegiare l'intonazione di rondeaux (genere che a sua volta è divenuto ormai solo un parente lontano del duecentesco rondet de carole, cioè del ballo in tondo); ma in ogni caso questi sono da intendersi, ancor più che in passato, come meri contenitori formali pronti all'uso, da riempire di volta in volta di contenuti musicali. Parimenti tradizionale è la scrittura ritmica basata sul sistema mensurale, che verrà solo perfezionato e in qualche modo anche semplificato; così come la tendenza, nelle composizioni a tre voci (cantus, tenor e contratenor), a concentrare il movimento melodico alla voce superiore (cantus), che sta in stretto contrappunto con il tenor, mentre l'altra voce fa da accompagnamento e riempitivo armonico.

Veramente nuova, invece – e sintomo indubbio della sensibilità umanistica – è l'attenzione che, a partire dai capiscuola del genere, Guillaume Du Fay e Gilles Binchois, i musicisti dedicano all'espressività della parola e ai nessi retorico-musicali: ogni verso poetico è contrassegnato da una linea melodica altrettanto chiaramente definita, rilevata mediante una rigorosa "punteggiatura" musicale (pause, cadenze sui toni principali, introduzioni e codette strumentali, tessiture differenziate e alternanza di moto ascendente e discendente). Inoltre, al fine di aumentare l'interazione e l'intreccio delle parti vocali, un ruolo sempre maggiore sarà giocato dalla tecnica "imitativa", per cui un motivo, o uno spunto motivico, appena esposto da una voce, viene ripreso a breve distanza da altre voci. Questa risorsa, così essenziale alla logica strutturale della polifonia, sortisce potenti effetti espressivi quando viene applicata a frasi e a porzioni di testo, le quali, ripetendosi tra le varie voci, creano una sorta di rimbalzante effetto d'eco verbale. Paradigmatica in tal senso, tra gli esempi del primo Quattrocento, è l'intonazione che il giovane Du Fay fa – probabilmente durante il suo soggiorno alla corte malatestiana di Pesaro e Rimini – della petrarchesca Vergene bella che di sol vestita: un omaggio a una grande lirica italiana mai messa in polifonia prima d'allora, che sembra anticipare straordinariamente l'estetica madrigalistica cinquecentesca.

È però alle chansons francesi che Du Fay deve la sua fama, avendo composto almeno 60 rondeaux, una decina di ballades e quattro virelais. In esse sperimenta sempre nuove soluzioni, aprendosi alla contaminazione con altri generi (anche sacri o paraliturgici, come la lauda o l'inno polifonico): sovverte la gerarchia tradizionale delle parti vocali, optando spesso per il duetto tra tenor e cantus, adotta ritmi più incisivi e accattivanti, distribuisce il testo tra tutte le voci, enfatizzandolo con i procedimenti espressivi sopra accennati per Vergene bella. Inoltre, tipico della tecnica musicale del tempo è il largo impiego di materiali melodici non originali (temi e canzoncine popolari o folcloriche ecc.), che ora vengono immessi nella "fabbrica" polifonica della composizione e abilmente variati nel ritmo: questa tecnica della "parafrasi" conoscerà esiti macroscopici soprattutto nella polifonia sacra quattro-cinquecentesca.

Gli sviluppi principali della chanson tardo-quattrocentesca si possono quindi sintetizzare come segue: la tipologia a tre voci cede il posto a una con le quattro voci stabilmente inserite e funzionalmente distinte; la distanza tra le voci è maggiore che non in passato, con il contratenor, posto ormai sotto il tenor, che svolge funzioni di vero basso armonico; il movimento tra le parti prevede molti più spunti imitativi, e inoltre le singole frasi musicali sono mediamente più lunghe che in passato, eccedendo spesso la misura fissata dalla lunghezza del verso, e dunque sovvertendo le vecchie simmetrie; infine, nel repertorio aumenta l'utilizzo di melodie folcloriche, nonché la presenza di pezzi in lingua italiana, olandese e tedesca.

Al fatale declino delle formes fixes corrisponderà dunque l'emergenza, dal 1480 in poi, di nuovi stili "nazionali", come quello della frottole italiana, che segna la rinascita nazionale della tradizione musicale scritta, operata soprattutto nelle corti padane: brani strofici a quattro voci, su semplici testi nei metri della ballata in ottonari e dello strambotto, declamati sillabicamente e nello stile accordale.

La musica liturgica: mottetto e messa

Il ruolo svolto dal francese per i generi musicali profani era stato e continua a essere assunto dal latino per quelli sacri. Anche e a maggior ragione in questo repertorio, che comprende (ma non si limita a) i generi del mottetto e della messa, si verifica quindi quel fenomeno prima discusso dell'internazionalizzazione dell'idioma musicale, che in altre parole significa adozione delle tecniche ereditate dal Trecento francese, e loro perfezionamento.

Il mottetto quattrocentesco abbandona i caratteri della politestualità, dell'eminente connotazione politica e del ruolo celebrativo assunti in precedenza, per assumere una funzione più flessibile (sempre comunque in un contesto liturgico) e una fisionomia molto più variabile, talora confondendo i propri tratti con quelli della chanson o con quelli della messa. Il principio generatore continua a essere, per lungo tempo, quello del mottetto trecentesco, e cioè la cosiddetta tecnica "isoritmica".

Tra i mottetti isoritmici di Du Fay è doveroso citare *Nuper rosarum flores*, brano di particolare importanza perché composto per la consacrazione della cattedrale fiorentina di Santa Reparata (marzo 1436), ribattezzata Santa Maria del Fiore dopo il completamento della cupola di Brunelleschi. La fastosa celebrazione avviene alla presenza di Eugenio IV, mentre Du Fay è al suo servizio. Secondo alcuni studiosi, la struttura isoritmica di questo mottetto è governata dalle stesse proporzioni – 6:4:2:3 – che regolano i rapporti architettonici della chiesa: sarebbe questo un esempio di flagrante simbolismo musicale.

Comunque, il genere di composizione polifonica più impegnativo del tempo rimane la messa: normalmente viene cantata in gregoriano (*cantus planus*), e solo eccezionalmente in polifonia, fermo restando che anche in quest'ultimo caso non è detto che venga eseguita la complessa polifonia scritta piuttosto che una delle varie forme di contrappunto improvvisato ("a vista", "alla mente", *super librum*), o di polifonia semplice (*discanto* inglese, *fauxbourdon* francese, ecc.) normalmente praticate.

Dovendo invece affrontare opere composte per iscritto (*res facta* secondo il gergo teorico), i polifonisti concentrano la loro attenzione sull' *Ordinarium missae* (le cinque sezioni che rimangono costanti lungo l'anno liturgico), pur non disdegnando, talvolta, di intonare anche il *Proprium* (Introito, Graduale, Alleluia, Sequenza ecc., cioè le sezioni che variano secondo il calendario). Il problema principale è come unificare i vari movimenti e creare un'opera stilisticamente omogenea, e ciò diventa quindi il terreno di svariati esperimenti, tra i quali vanno incluse anche le messe giovanili di Du Fay. Solo intorno al 1440 si addivene alla soluzione che rimarrà valida per diverse decadi, che è quella di basare tutti i movimenti su un unico *cantus firmus* disposto al tenor, variandone progressivamente e in modo razionale (proporzionale) i valori ritmici costitutivi. Ciò può essere considerato l'applicazione del principio del mottetto isoritmico su tenor al ciclo della messa. Una quarta voce grave sotto il tenor, il *bassus*, trova una collocazione viepiù stabile in queste messe, con la funzione di dirigere il movimento armonico.

Tra le messe di Du Fay di questo tipo ricordiamo *Se la face ay pale*, basata sulla melodia di una sua propria ballade, e la messa *L'homme armé*, considerata la prima di una lunga teoria di messe scritte da svariati polifonisti sulla stessa celeberrima melodia, anonima benché molto popolare nel Quattrocento, per via della ricchezza dei significati simbolici assunti dal "cavaliere armato" del titolo: la lotta del Bene sul Male, di Cristo sul Diavolo, dei Cristiani sui Turchi ecc.

I "fiamminghi" nelle corti e nelle cappelle, le prime generazioni di compositori

Nei secoli XV e XVI si registra una diffusa migrazione di musicisti dai Paesi Bassi verso i grandi centri europei. I documenti archivistici testimoniano che in Italia, in particolare, la loro presenza è massiccia e dovuta alla crescente

richiesta da parte delle corti signorili di musicisti professionisti, che non poteva essere soddisfatta né nella quantità né nella qualità da quelli autoctoni. La storiografia italiana li ha denominati genericamente “oltremontani”, mentre quella tradizionale li qualifica come “fiamminghi”, creando un’analogia fra la grande corrente musicale e le arti figurative.

La prima generazione

Martin le Franc

Tapissier, Carmen e Cesaris stupiscono Parigi
Champion des dames

Tapissier, Carmen, Cesaris non molto tempo fa cantarono così bene da stupire l’intera Parigi e tutti coloro che li conoscevano: ma mai avrebbero eseguito il discanto in melodia tanto eccellente (mi ha detto chi li conobbe), quanto quella di G. Dufay et Binchois perché questi hanno una nuova tecnica di fare una nuova concordanza in musica alta e bassa, in alterazioni, pause, mutazioni, e hanno accolto l’uso inglese, e seguito Dunstable, sicché un mirabile piacere produce il loro canto gioioso e celebre.

Una miniatura del 1451 contenuta nel poema cortese Le Champion des Dames di Martin Le Franc, ritrae Guillaume Du Fay e Gilles Binchois; entrambi, ci informa il poeta, accolgono le sonorità del compositore inglese John Dunstaple, raggiungendo nella loro musica una “meravigliosa eleganza”. Contemporanei, certamente si incontrano nel 1449 per la convocazione dei canonici di Sainte Waudru a Mons; forse si frequentano nel decennio 1440–1450, quando entrambi si trovano a Cambrai, o forse il primo incontro risale al 1432, in occasione del matrimonio di Ludovico di Savoia con Anna di Lusignano, l’uno in qualità di direttore della cappella di Amedeo VIII di Savoia, l’altro come affiliato alla cappella musicale di Filippo il Buono, duca di Borgogna. Tuttavia nulla è più differente delle loro carriere e del loro stile compositivo.

Guillaume Du Fay

Loyset Compère

Testo della secunda pars del mottetto a quattro voci Omnium bonorum plena
Omnium bonorum plena

«Rivolgi da parte mia una preghiera a tuo Figlio per la salvezza dei cantori fra cui, soprattutto, Guillame Du Fay, luna di tutta la musica e faro dei compositori. E pregate per Johannes Dussart, Busnois, Caron, maestri compositori, Georges de Brelles, Tinctoris, strumenti della tua devozione, e Ockeghem, Des Pres, Corbet, Hemart, Fauques e Molinet e Regis che cantano insieme a me, Loyset Compere... Amen»

Non si conoscono con certezza il luogo e la data di nascita di Guillame Du Fay. Sembra convincente l’ipotesi, sostenuta da Alejandro Planchart, che la data di nascita sia il 5 agosto 1397, mentre non ci sono ancora ipotesi

sufficientemente dimostrate per stabilire se il luogo di nascita sia Bersele, Wodecq o Mons.

Du Fay riceve la prima educazione musicale nella collegiata di Mons e nel 1409, tredicenne, entra a far parte dei pueri cantores della cattedrale di Cambrai. È ragionevole supporre che abbia partecipato al concilio di Costanza (1414–1418) al seguito del cardinale Pierre d'Ailly, dove si suppone sia stato apprezzato dal legato e portavoce papale Carlo Malatesta e per suo tramite convocato al servizio dell'importante famiglia. Lo dimostrerebbe la prima composizione nota, il mottetto *Vasilissa ergo gaude*, in onore di Cleofe dei Malatesta di Rimini in occasione delle sue nozze con Teodoro II Paleologo. Il legame con questa famiglia è suggerito da altre composizioni, quali il mottetto *Apostolo glorioso*, che celebra la nomina di Pandolfo dei Malatesta di Pesaro a vescovo di Patrasso (1426) e la *Mon chier amy ballade* che commemora la morte dello stesso Pandolfo (3 ottobre 1437).

Le composizioni di Du Fay testimoniano che egli è chiamato a celebrare presso le corti più prestigiose alcune delle vicende, di differente importanza, che animano la vita sociale e religiosa d'Europa. A Bologna, dove è ordinato prete nel 1428, scrive la *Missa Sancti Jacobi*, dedicata alla chiesa di San Giacomo Maggiore: si tratta di una missa plenaria (ovvero una messa che prevede l'intonazione polifonica sia per l' *Ordinarium*, sia per alcune parti del *Proprium*) di particolare interesse in quanto attesta, per la prima volta in continente, il *fauxbourdon* di derivazione inglese. L'anno successivo è cantore nella cappella papale e compone il mottetto di insediamento per Eugenio IV, *Ecclesiae militantis* (1431). Una volta abbandonata Roma a seguito delle questioni che coinvolgono Eugenio IV e i Colonna, suoi oppositori, dirige per alcuni anni (1433–1435) la cappella del duca Amedeo VIII di Savoia. L'anno successivo compone il mottetto *Nuper rosarum flores / Terribilis est locus iste* per la consacrazione di Santa Maria del Fiore a Firenze. Tra il 1439–1449 Du Fay si stabilisce a Cambrai, dove revisiona la musica liturgica locale e organizza la compilazione di nuovi codici musicali, nei quali raccoglie le opere dei più rinomati musicisti del momento.

Nel 1450, dopo la morte di Eugenio IV, si reca nuovamente in Italia e soggiorna a Torino, Padova e fra il 1452 e il 1458 si stabilisce in Savoia presso Ludovico, come maestro di cappella e consigliere di corte: qui probabilmente scrive la *Missa Se la face ay pale*, per Amedeo IX, figlio di Ludovico, in occasione delle sue nozze, nel 1452, con la principessa Jolanda di Francia. Tornato a Cambrai compone gli ultimi capolavori: la *Missa Ecce ancilla Domini*, la terza e ultima intonazione dell'*Ave Regina caelorum* e l'omonima messa, la *Missa L'homme armé*. Muore nel 1474. L'alta considerazione che dell'arte di Du Fay avevano le persone più influenti d'Europa potrebbe spiegare il fatto che la maggior parte della sua opera si sia conservata, per quanto ciò sia più probabilmente dovuto alla permanenza di Du Fay per lunghi periodi in Italia, dove sono stati compilati i più importanti manoscritti musicali quattrocenteschi sopravvissuti. Della produzione di Du Fay ci sono giunte sette delle nove messe di cui si ha

notizia, più di 80 chansons, mottetti con e senza struttura isoritmica, tre Magnificat, inni e antifone. I mottetti isoritmici (13 in tutto) sono celebrativi e su testo latino, mentre i mottetti destinati alla liturgia o per occasioni non ufficiali, sempre su testo latino – fatta eccezione unicamente per il mottetto che lamenta la caduta di Costantinopoli con tenor in latino e motetus in francese (O tres piteulx/Omnes amici eius) – non contemplano l'isoritmia a favore di una pianificazione legata più alla segmentazione del testo in versi. Du Fay introduce l'uso dello stesso cantus firmus, (il "canto fermo", cioè la melodia intonata dal tenor, che fa da "base armonica" per lo sviluppo polifonico delle voci) in tutte le cinque parti fisse della messa, offrendo così i primi esempi di quella che poi verrà definita "messa ciclica". In altre parole Du Fay concepisce – seguendo l'esempio dell'inglese Leonel Power – l'unità fra i movimenti della messa non per la loro pertinenza liturgica, ma da un punto di vista musicale, ossia legando le varie parti attraverso uno stesso motivo tematico, che è tratto sia dal canto piano (Missa Ecce ancilla Domini, Missa Ave Regina caelorum), sia da melodie profane (Missa Se la face ay pale, Missa L'homme armé, Missa Resvelliés vous).

Nell'ambito della polifonia profana, le chansons di Du Fay ricalcano le forme fisse di ascendenza trecentesca (rondeau, ballade, virelai), con netta preferenza per il rondeau. Esse sono per la maggior parte a tre voci e, rispetto al modello, risultano arricchite sotto il profilo contrappuntistico da imitazioni motiviche e dall'elaborazione ritmica di ciascuna voce. L'assetto prevalente prevede l'esecuzione strumentale delle due voci che solitamente accompagnano il canto. Giustamente famosa è l'intonazione della canzone petrarchesca Vergene bella, non assimilabile a nessuna delle forme sopraccitate, che testimonia la conoscenza da parte di Du Fay della tradizione improvvisativa, favorita e coltivata dagli umanisti in Italia, e che è fondata sugli aeri, ovvero motivi musicali, appartenenti al repertorio non scritto, che potevano essere abbelliti a piacere. Il motivo iniziale di Vergene bella è assimilabile a un aere recentemente rintracciato da Francesco Rossi, nel suo volume su Du Fay, nel codice Tr.87 (Trento, Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buonconsiglio, ms. 1374, c.119r). Du Fay ha composto anche sette chansons su testo italiano.

Gilles Binchois

Johannes Tinctoris

Prohemium

Liber de arte contrapuncti

Proprio in questo periodo [...] sono attivi moltissimi compositori come Johannes Ockeghem, Johannes Regis, Antoine Busnois, Firmus Caron, Guillaume Faugues che possono vantarsi di aver avuto come maestri Johannes Dunstaple, Gilles Binchois, Guillaume Du Fay recentemente deceduti.

La carriera di Gilles Binchois, a differenza di quella di Du Fay, si svolge quasi interamente in Borgogna presso la corte di Filippo il Buono. Nato probabilmente a Mons nel 1400, nel 1419 sembra essere già attivo come

organista della chiesa Sainte Waudru. Non risulta che sia stato ordinato prete, sebbene gli siano assegnate dal duca alcune prebende, la più importante delle quali a Soignies, dove dal 1452 è prevosto della collegiata di Saint Vincent. Binchois muore il 20 settembre del 1460. Benché molto apprezzato in vita – riceve alla sua morte l'omaggio di Du Fay e di Ockeghem (1405/1415–1497) – la maggior parte delle sue composizioni sono tramandate da singoli codici tutti compilati in Italia, ben lontano quindi dai luoghi dove la corte borgognona soggiornava.

La storiografia musicale si è per lungo tempo applicata alle composizioni che hanno reso celebre Binchois in vita, ovvero alle chansons, tralasciando di approfondire le ricerche per verificare se altre composizioni di Binchois siano sopravvissute, eventualmente anonime. Per questo solo di recente gli sono state ascritte numerose chansons contenute nel codice dell'Escorial (Madrid, Real Biblioteca de El Escorial, E-E V.III.24) e alcune composizioni sacre tramandate anonime nel codice trentino Tr. 93 (Trento, Archivio Diocesano, ms. 93). Di Binchois non ci sono pervenute messe cicliche, ma solo tre coppie di Credo e Gloria, cinque coppie di Sanctus e Agnus, sei Magnificat e altri movimenti di Messa, inni e antifone. Rimane un frammento del solo mottetto isoritmico conosciuto, Nove cantum melodie, composto nel 1431 per la nascita di Antonio di Borgogna, figlio di Filippo il Buono: seppure frammentario, esso è sufficiente a testimoniare l'assoluta padronanza di questa tecnica compositiva di ascendenza trecentesca. Binchois formalizza la chanson borgognona a tre voci con un superius cantabile e dotato di testo sostenuto da tenor e contratenor bassus sine litteris, adatti quindi a essere eseguiti con strumenti. La sua produzione consta a oggi di circa 50 rondeaux, e di poco meno di dieci ballades. La sensibilità spiccata per il connubio tra il testo e la musica è manifesta nelle chansons, alcune delle quali potrebbero essere su testo dello stesso Binchois.

La seconda generazione

Vincenzo Borghetti

La carta fa crescere la produzione di manoscritti
I manoscritti di polifonia tra Quattro e Cinquecento

La presenza della carta accanto alla pergamena, con la sua maggiore accessibilità in termini economici, ha come risultato un incremento della produzione di manoscritti, che dà ragione della crescente diffusione della musica scritta – scilicet della polifonia d'arte – testimoniata oggi dalla enorme consistenza numerica e dalla vasta disseminazione geografica dei manoscritti nati nel Quattrocento. Tuttavia il materiale sopravvissuto in forma di "libro manoscritto" è rappresentativo solo in modo parziale dei processi di produzione e consumo della musica polifonica: come in epoche precedenti, la circolazione della musica era affidata in larga parte anche a supporti più informali come singoli fogli, rotoli e in special modo fascicoli slegati, che tranne in rarissimi casi non hanno retto in questa forma all'usura del tempo.

Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa, a cura di C. Fiore, Palermo, L'Epos, 2004

Johannes Ockeghem e Antoine Busnoys sono i maggiori rappresentanti della cosiddetta seconda generazione di compositori, che comprende fra gli altri Johannes Regis, Guillaume Faugues, Philippe Basiron.

Johannes Ockeghem

Nato a Saint -Ghislain, un paese vicino Mons, forse tra il 1405 e il 1415, Ockeghem riceve la sua educazione musicale con buona probabilità nella collegiata di Saint -Germain o in quella di Sante -Waudru a Mons, dove ha modo di incontrare Binchois, lì attivo come organista fino al 1423. Nel 1443 ottiene un impiego come musicista ad Anversa: si suppone quindi che il suo apprendistato fosse ormai concluso.

Per oltre 40 anni è al servizio dei re di Francia: tra il 1446 e il 1448 è cantore nella cappella di Carlo I, duca di Borgogna; dal 1451 è cantore e poi maestro di cappella alla corte di Carlo VII, re di Francia; nel 1458 è nominato tesoriere della chiesa di Saint -Martin a Tours, una delle cariche di maggior responsabilità nel regno. Continua la sua attività musicale all'interno della cappella di corte anche durante il regno di Luigi XI . Frequenta Du Fay a Cambrai, presso cui soggiorna nel 1464, e risiede nelle città di Tours nel periodo di apprendistato di Busnoys. Nel 1470 si reca in Spagna, in missione diplomatica presso la corte di Enrico IV di Castiglia e nel 1472 ha contatti con la corte milanese allorché Galeazzo Maria Sforza gli chiede consiglio per il reclutamento dei cantori della propria cappella. Alla sua morte, nel 1497, Ockeghem gode di tale stima e notorietà che molti musicisti e poeti (tra cui Jean Molinet, Guillaume Crétin, Erasmo da Rotterdam, Loyset Compère) gli rendono omaggio dedicandogli una loro opera. Le composizioni sacre di Ockeghem sono tramandate in particolare da un codice del fondo Chigi conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana. Ai 13 cicli completi di messa si aggiunge un Credo e una Missa Pro defunctis a quattro voci, la prima conosciuta.

Nelle messe Ockeghem sperimenta diverse soluzioni sia per il numero di voci (due messe sono a tre voci, nove a quattro voci, due a cinque voci), sia per l'impianto compositivo, tanto con l'impiego del cantus firmus (sette) quanto senza di esso (le rimanenti). Il cantus firmus, quando è profano, è ripreso da chansons dello stesso Ockeghem (Ma maîtresse e Fors seulement) o da melodie di altri compositori - la Missa Au travail suis, su tema di una chanson di Barbignat; la Missa L'homme armé su tema di Busnoys; la Missa De plus en Plus presenta all'inizio di ogni movimento la citazione del rondeau di Binchois; solo due sono le messe con cantus firmus tratto dal canto piano, ovvero la Missa Ecce ancilla Domini e la Missa Caput.

È comunque nelle messe liberamente composte che Ockeghem dimostra la propria maestria tecnica e una spiccata inventività contrappuntistica: la Missa Cuiusvis toni, "in qualsivoglia tono", può essere eseguita in uno qualunque dei quattro modi cambiando la combinazione delle chiavi in armatura. La

Missa prolationum è costruita interamente su canoni mensurali: ad esempio un medesimo canto assume scansione ritmica differente antepoendo diversi segni mensurali e in questo modo sono generate le quattro linee melodiche simultanee, oppure la tessitura piena è ottenuta attraverso coppie di canoni simultanei. Il virtuosismo tuttavia è da rintracciare nella correttezza impeccabile del contrappunto e nella piacevolezza generata dall'insieme polifonico. Anche la Missa Mi-Mi, la Missa Sine nomine, e la Missa Quinti toni sono di libera composizione. Nel repertorio sacro di Ockeghem è possibile rintracciare i primi accorgimenti di retorica musicale atti a rappresentare quanto espresso dal testo, attraverso la scelta della tessitura, la densità polifonica e le figure melodiche.

Nei mottetti (nove e principalmente su testi mariani) la sua inventiva è ancora maggiore che nelle messe. La melodia di canto piano appare spesso nel basso, voce tenuta in gran considerazione da Ockeghem forse anche in virtù del fatto che egli stesso cantava come basso, come ci informa Johannes Tinctoris nel trattato *De inventione et usu musicae*. Canoni enigmatici molto complessi sono usati per lo sviluppo del tenor nei mottetti. Ockeghem scrive anche chansons (16 rondeaux, 4 virelais a tre voci), tutte su testo francese, nello stile della chansons borgognona, con una voce cantabile predominante. Si discostano da questo modello *Prenez sur moi*, che prevede tutte le tre voci a canone, *L'autre d'antan* e *Fors seulement l'attente*, dove canto e tenor costituiscono un duetto.

Antoine Busnoys

Johannes Tinctoris

Prohemium

Proportionale musices

Grazie a ciò, la musica del nostro tempo ha fatto tali progressi che vi si può vedere un'arte nuova, di cui la fonte e l'origine si devono cercare presso i musicisti inglesi che avevano per capo Dunstable. Questi ebbe come contemporanei in Francia Du Fay e Binchois ai quali sono succeduti i moderni Ockeghem, Busnoys, Regis e Caron, i migliori compositori che io abbia mai udito.

Nato nell'Artois, è discendente forse da una stirpe nobile, considerando la frequentazione della corte reale francese già all'inizio della sua carriera tra il 1450 e il 1461, quando viene nominato cappellano nella cattedrale di Tours. Nel 1465 ottiene la promozione a suddiacono presso la collegiata di Saint - Martin, dove conosce quasi certamente il più anziano Ockeghem.

Già apprezzato maestro di coro e compositore, nel 1466 Busnoys si sposta a Poitiers e l'anno successivo è cantore nella cappella di Carlo il Temerario; partecipa a molte delle imprese del duca borgognone, che durante le campagne militari non si fa mancare né gli agi né il conforto di composizioni nuove approntate per lui dai cantori della propria cappella; con ogni probabilità non è invece presente alla battaglia di Nancy (1477), nella quale

Carlo trova la morte. Busnoys continua il suo servizio presso la figlia del duca, ed erede al titolo, Maria di Borgogna, nella cappella musicale istituita dopo il suo matrimonio nel 1478 con Massimiliano I d'Asburgo, fino al 1483. Da un documento redatto agli inizi del Cinquecento si apprende che Busnoys trascorre gli ultimi anni della sua vita – muore infatti nel 1492 – a Bruges come maestro del coro di Saint Sauveur. Probabilmente dotato di una cultura universitaria, in vita è acclamato come maestro in musica e in poesia e la tradizione manoscritta lo ritrae soprattutto come compositore di chanson, rondeaux in gran parte, di cui ci sono noti ben 75 esempi. Non è un caso quindi che molte delle melodie delle chansons di Busnoys siano alla base di composizioni di musicisti a lui contemporanei. Il resto della produzione sopravvissuta, dieci mottetti, un Magnificat, un Credo e due messe (L'homme armé, O crux lignum trionfale), è sempre stato a torto considerato meno rappresentativo della sua arte al punto che la prima moderna edizione della musica sacra compare solo nel 1990. Tra i mottetti, tutti su testo latino, spiccano per invenzione melodica e complessità tecnica *In hydraulis* e *Anthoni usque limina*, quest'ultimo particolarmente interessante per il gioco verbale che ingloba il nome del compositore nel testo (*Anthoni us que limina...fiat omi bus noys*).

La terza generazione

Le tecniche compositive e gli artifici contrappuntistici precedentemente sperimentati trovano maggiore spazio nelle composizioni dei musicisti della cosiddetta terza generazione e soprattutto in quelle dei suoi principali rappresentanti, Jacob Obrecht e Josquin Des Prez (1450/1455–1521). In particolare è sul canone fra le voci, in tutte le forme maturate nel corso del secolo (originale, inverso, retrogrado, inverso retrogrado, per diminuzione, per aumentazione, circolare, infinito, mensurale, enigmatico) e sull'imitazione motivica, che si concentrano gli sforzi dei compositori, altresì attenti alla pittura sonora della parola e al simbolismo visivo (la cosiddetta musica per gli occhi), esplorati soprattutto da Ockeghem e che nelle loro opere ricevono rilievo ancora superiore.

Jacob Obrecht

Claudio Annibaldi

Introduzione

La musica e il mondo

Il mecenatismo musicale si risolve essenzialmente nella produzione e nella gestione di simboli sonori di gruppi e di classe. Il baricentro del mecenatismo musicale quattro-cinquecentesco non era la produzione di partiture, ma la realizzazione di eventi sonori finalizzati, al di là delle più varie funzioni contingenti, all'ostentazione del rango sociale del committente. Un'intera gamma di prestazioni erano necessarie a realizzare un evento musicale: comprendendo fra esse non solo la realizzazione dell'evento stesso o il reclutamento degli esecutori a ciò necessari, ma anche la stesura di un'eventuale partitura, la copiatura delle relative particelle vocali e

strumentali e simili. Certo il fatto che tali prestazioni oscillino fra impegno artistico e mansione amministrativa o che essendo espletabili in tempi diversi, possano talora essere distribuite fra più musicisti e talaltra accentrate da uno solo rischia di rendere il rapporto mecenatesco-musicale estremamente fluttuante e generico. E tuttavia proprio questo consente un rilievo decisivo. Se infatti associamo a questa tendenziale genericità di contenuti il fatto che il rapporto in questione correla immancabilmente persone di diversa estrazione sociale, esso diviene assimilabile agli infiniti scambi di protezione contro sottomissione che avviluppano tutta la società italiana quattro-settecentesca in una fitta rete di relazioni paternalistico-clientelari. Tale scambio è qualificato dalla competenza musicale del “cliente” nonché dall’uso che di tale competenza faceva il “padrino”, al fine di simboleggiare il proprio rango sociale attraverso acconci eventi sonori.

La musica e il mondo: mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento, a cura di C. Annibaldi, Il Mulino, Bologna, 1993

Obrecht nasce a Gand nel 1457/1458. La prima formazione musicale avviene probabilmente in famiglia grazie al padre trombettiere, il cui impiego saltuario nelle corti collegate ai duchi borgognoni consente a Obrecht di conoscere Antoine Busnoys. La stima verso questo compositore si avverte nelle sue prime composizioni nelle quali gli tributa un omaggio imitandone lo stile (nella Missa Petrus apostolus) e cavando dalle sue chansons il cantus firmus per due messe (Je ne demand, Fortuna desperata).

Il suo primo impiego documentato è a Bergen op Zoom tra il 1480 e il 1484. I continui spostamenti rivelano una personalità irrequieta: nel 1484 è infatti maestro del coro della cattedrale di Cambrai, ma già nel 1486 si trasferisce a Bruges; nel 1487 è invitato a Ferrara dal duca Ercole I d’Este (1431-1505) e nel 1492 è di nuovo ad Anversa come maestro del coro della chiesa di Notre-Dame, dove rimane fino al 1497, quando ritorna a Berger-op-Zoom, per partire nel 1498 alla volta di Bruges come succentor in San Donato, incarico che lascia nel 1500 per una malattia. Tornato ad Anversa, vi rimane fino al 1503, quando è nominato maestro di cappella a Ferrara, città che raggiunge l’anno successivo. Appena un anno dopo Ercole d’Este muore, e qualche mese più tardi Obrecht rimane vittima di una delle periodiche epidemie di peste.

La produzione di Obrecht comprende 30 messe, 27 mottetti e 30 chansons, di cui più della metà sono in olandese (due sono su testo italiano, otto su testo francese), ed è caratterizzata dalla coerenza del discorso musicale, ottenuta attraverso l’uso del medesimo materiale melodico diversamente elaborato e distribuito in tutte le voci, nonché dalla chiarezza del decorso cadenzale attraverso cui si dipana la composizione. Nel suo repertorio non manca il gusto per la complessità costruttiva quale cifra di maestria.

Paradigmatica è la Missa Sub tuum presidium, in cui ogni parte presenta nella voce di soprano la melodia dell’omonima antifona, associata a un’altra melodia, diversa per ogni movimento, ma sempre tratta dal repertorio dei canti mariani; a ciò si aggiunge il fatto che il numero delle voci aumenta

progressivamente, passando dalle tre del Kyrie alle sette del Gloria. Nella Missa Maria Zart, il canto piano che costituisce il cantus firmus è intonato per intero solo nell' Agnus, mentre nelle altre parti della messa viene utilizzato sempre in brevi segmenti.

Josquin Des Prez

Heinrich Glarean

Su Josquin des Prez

Dodecachordon

Parlerò prima di tutto di Josquin des Prez. Si narrano molti aneddoti su di lui... Tra i tanti anche questo: Luigi XII, re di Francia, gli promise non so che genere di beneficio ma, come fanno di solito i re, non mantenne la promessa, allora Josquin scrisse il salmo Memor esto verbi tui servo tuo, e lo fece con tanta maestà ed eleganza che non appena fu sottoposto al giudizio del collegio dei cantori, fu ammirato da tutti. Il re allora, pieno di vergogna, non osò procrastinare più a lungo e mantenne la promessa; Josquin, a sua volta, apprezzata che ebbe la liberalità del principe, subito scrisse un altro salmo in segno di ringraziamento, dal titolo Bonitatem fecisti cum servo tuo Domine. ...Inoltre Josquin, desideroso di ottenere un beneficio da non so quale mecenate, poiché costui tardava nell'accontentarlo dicendo in gergo francese Laise faire moy, cioè lasciami fare, scrisse senza indugio un'intera ed elegante messa intitolata La sol fa re mi.

in C. Fiore, Des Prez

Fino al 1996 si identificava, erroneamente, Jodocus de Frantia, cantore a Milano negli anni Sessanta del Quattrocento, con Josquin Des Prez e si ipotizzava una data di nascita del compositore compatibile con questo impiego, data che oggi, grazie a nuovi documenti, è fissata tra il 1450 e il 1455. Poche sono le tappe certe della carriera di Josquin: si forma all'interno della maîtrise di Saint-Quentin, nel 1477 è cantore alla corte di Renato d'Angiò ad Aix-en-Provence, e alla morte di questi passa, insieme agli altri cantori rimasti senza impiego, alla cappella di Luigi XI di Francia.

Si ipotizza che in questo frangente Josquin conosca Ockeghem, per il quale nutrirà grande ammirazione, come dimostra non solo il lamento composto per la sua la morte (*Nymphes des bois / Requiem aeternam*), ma anche gli omaggi che gli tributa nella Missa *D'ung aultre amer*, il cui canto fermo è tratto dall'omonima chanson di Ockeghem, e nella Missa *Sine nomine*, dove la complessità degli artifici ricorda molto da vicino la Missa *Prolationum* del più anziano compositore. Nel 1484 è richiesto come cantore nella cappella privata di Ascanio Sforza (1455-1505) e tra il 1489 e il 1494, durante il pontificato di Innocenzo VIII e poi di Alessandro VI, è a Roma membro del coro della Cappella Sistina. Nel 1503-1504, dopo lunga trattativa, grazie alla quale ottiene un compenso favoloso, si trova a Ferrara, chiamato da Ercole d'Este: per il duca, forse qualche anno prima al seguito di Ascanio Sforza, aveva composto la Missa *Hercules Dux Ferrarie*, nella quale il canto fermo è

un “soggetto cavato” dalle vocali del nome del duca (e=re u=ut ecc.), e certamente presso il duca compone il mottetto Miserere a cinque voci. Morto il mecenate ferrarese, nel 1504 Josquin lascia l’Italia definitivamente alla volta di Condé-sur-l’Escaut, dove ottiene la carica di prevosto nella collegiata di Notre-Dame. Fino al 1521, anno della sua morte, non si hanno notizie di ulteriori incarichi.

La musica di Josquin, che ancora 30 anni dopo la sua scomparsa viene copiata e stampata in tutta Europa, è tramandata da un numero impressionante di testimoni sia manoscritti, sia a stampa disseminati nelle biblioteche di tutta Europa. Prova della fama di cui gode in vita e molto tempo ancora dopo la morte è il catalogo delle sue opere, che comprende in misura quasi uguale composizioni dubbie e autentiche. Le messe sperimentano tutte le tecniche compositive possibili: su canto fermo affidato al tenor (Missa L’homme armé super voces musicales), su canto fermo variamente abbellito e affidato di volta in volta a una voce differente (Missa Pange lingua, Missa De beata virgine, l’unica a cinque voci), su un’intera composizione altrui (Missa Mater patris basata su un mottetto di Brumel). In due casi il canto fermo è tratto da canzoni popolari il cui argomento non apparirebbe adatto alla destinazione sacra (Missa L’ami Baudichon, Missa Une musique de Biscaye), oppure è cavato dalle vocali di un nome o di una frase (Missa Hercules Dux Ferrarie, Missa Lasse faire a mi /’la sol fa re mi’). Nei mottetti, prevalentemente a quattro voci e su testi mariani, l’impiego dello stile imitativo, dell’omioritmia e la scelta della tessitura delle voci rivela a un’attenta analisi un coerente intento retorico-espressivo (indagato recentemente da Carlo Fiore nell’unico volume in italiano dedicato al compositore). La capacità di cambiare il timbro della compagine polifonica in relazione al tema o al testo è stata particolarmente ammirata nel mottetto Praeter rerum seriem, indicato come modello di “orchestrazione” corale.

Nelle chansons a tre voci Josquin sceglie anche testi che seguono le forme fisse (rondeau, ballade, virelai): tra esse la più famosa è Mille regretz, utilizzata come modello da molti altri compositori; nelle chansons a quattro o più voci la forma si avvicina più a quella del mottetto, tanto che alcune sono denominate proprio “motetto-chanson” (A la mort/Monstra te esse matrem, Que vous madame/In pace e Fortune destrange plummaige/Pauper sum ego). Tra le composizioni profane vi sono anche due frottole su testo italiano (El grillo è bon cantore, Scaramella va alla guerra).

I canti carnascialeschi

Lorenzo de’Medici, patrono delle arti e del sapere, sembra anche essere al centro della trasformazione delle feste carnevalesche fiorentine, forse dagli anni Ottanta del XV secolo. Il suo contributo potrebbe essere stato legato soprattutto all’introduzione dei canti carnascialeschi, componimenti elaborati in cui si palesa il desiderio di rivestire la festa di un interesse capace di stimolare anche la dimensione intellettuale, in linea con le idee e le concezioni che distinguono l’opera del più noto rappresentante del casato toscano.

La Firenze quattrocentesca e il Carnevale

Antonfrancesco Grazzini, detto Il Lasca

Come festeggia Lorenzo il Magnifico

Festeggiamenti

Et questo modo di festeggiare fu trovato dal Magnifico Lorenzo vecchio de Medici; [...] perciocche prima gli uomini di quei tempi, usavano il Carnevale, immascherandosi, contraffare le Madonne, solite andar per lo Calendimaggio: e così travestiti a uso di Donne, e di fanciulle cantavano canzoni a ballo, la qual maniera di cantare, considerato il Magnifico esser sempre la medesima, pensò di variare, e non solamente il canto, ma le invenzioni, e il modo di comporre le parole.

Il Carnevale fiorentino nel secolo XV è una festa cavalleresco-cortese con giostre – quelle celebrate da Pulci (1432–1484) e Poliziano si svolgono per Carnevale –, tornei e balli. Accanto a queste celebrazioni istituzionali vi sono usanze come quella di andare in maschera nelle feste delle “mummie” – le maschere –, mentre i più giovani si divertono con sassaiole di strada, piccoli furti di denaro per divertimenti minuti e falò per le vie della città. Non si hanno notizie di carri carnevaleschi fino alla fine degli anni Ottanta, mentre altri carri sono già in uso in altre feste cittadine.

Sembrerebbe che nel primo periodo dell’esercizio del potere, dalla fine del 1469, il Magnifico si sia adeguato alle tradizioni preesistenti, partecipando egli stesso alle giostre (1469 e 1475). Nondimeno, già commentatori antichi gli attribuiscono un ruolo determinante, di innovatore, nelle feste del Carnevale; le novità di Lorenzo de’Medici, secondo Grazzini (1503–1584) e Vasari – che scrivono ormai nella Firenze ducale – riguarderebbero proprio i canti carnascialeschi. I testi di Lorenzo, che inaugurano probabilmente il genere, manifesterebbero, secondo vari commentatori moderni, un’ambizione letteraria non riducibile a modelli tradizionali.

Per quanto riguarda il piano spettacolare, potrebbe essere però dovuta a Lorenzo anche l’introduzione, forse posteriore al 1488, dei carri per il Carnevale. Del 1489 sarebbe una “magna mumieria” con sette trionfi di sette pianeti, celebrata dall’umanista Naldo Naldi nell’ *Elegia in septem stellas errantes*, secondo cui Lorenzo “*primis hic in terra altum deduxit Olympum*”. Per questo trionfo egli stesso avrebbe inoltre composto la Canzone dei sette pianeti.

Durante il governo (1494–1498) del domenicano Girolamo Savonarola, laude e processioni religiose, già praticate in altri periodi dell’anno, assorbono l’attenzione in luogo delle manifestazioni carnevalesche. Queste verrebbero però riprese già nel breve periodo repubblicano che precede il ritorno dei Medici (1512). In questa fase potrebbe essersi delineata l’idea di un diretto collegamento tra l’attività politica e culturale di Lorenzo e il Carnevale. Savonarola scrive che il Tiranno “*studia di fare ch’el popolo sia occupato circa le cose necessarie alla vita; e però, quanto può, lo tiene magro con*

gravezze e gabelle. E molte volte, massime in tempo di abbondanza e quiete, lo occupa in spettacoli e feste, acciò che pensi a sé e non a lui””. Machiavelli ritiene che ““il fine suo era di tenere la città abbondante, unito il popolo e la nobiltà onorata””.

Dopo il rientro mediceo, il Carnevale assolve decisamente alla funzione di celebrare la dinastia esaltando il periodo del principato di Lorenzo; la stessa spettacolarità è presentata come continuazione dei fasti del Magnifico. A quest'epoca risalirebbero le prime edizioni a stampa di canti carnascialeschi. Al tempo del ducato, il Carnevale viene infine a iscriversi pienamente nel cerimoniale di corte.

Le fonti dei canti carnascialeschi

Il corpus di canti carnascialeschi è tramandato da sette manoscritti fiorentini e uno perugino. Al primo Cinquecento risalgono alcune edizioni a stampa illustrate, come quella delle Canzone per andare in maschera per Carnesciale (1515 ca.).

La tarda raccolta compilativa di Grazzini, Tutti i trionfi, carri, mascherate o canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo vecchio de' Medici; quando egli ebbero prima cominciamento per infino a questo anno presente 1559, rinuncia invece all'apparato di illustrazioni tradendo ambizioni prettamente letterarie.

Sono frequenti i casi in cui le musiche dei canti carnascialeschi vengono riadattate per cantare laude devote. Laude dello stesso Lorenzo sono conservate nei manoscritti con l'indicazione cantasi come; così è anche per Quant'è grande la bellezza da cantarsi con la musica del noto Trionfo di Bacco e Arianna. Di molti canti carnascialeschi si può quindi ricostruire la musica grazie alle laude trascritte o stampate con la notazione musicale dalla fine del secolo XV a tutto il XVI.

Lorenzo il Magnifico e la musica

L'interesse di Lorenzo per la musica non pare dettato, secondo più di un commentatore, dalla sola competizione tra corti e dalla politica del prestigio.

La musica ha certamente una parte importante nel dare lustro alla figura pubblica del Magnifico, ma Lorenzo sarebbe animato soprattutto da una sincera passione per la pratica musicale, che è sorretta anche da una buona istruzione musicale ricevuta fin da bambino e da applicazione ed esperienza. Se non lo si può definire pienamente un professionista della musica, Lorenzo è senz'altro buon intenditore e musicista amatore di ottimo livello, come mostrano vari documenti.

Giuliano Catellaccio

Richiesta di aiuto

Lettera a Lorenzo il Magnifico

Spectabilis vir et mi maior singularissime etc. Questa sola per avisarvi come io vi mando uno faxiano per l'apportatore di questa. Non ho altro al presente

che mandarvi. Appresso, perché fornito il tempo ho a stare qui, non ho alcuno aviamiento, il perché vi pregho siate con gli maestri di doana e ingegnativi abia un passo. A voi ricorro, non avendo alcuno altro protreptore, e come servitore dela casa vostra che sempre son stato e sono; perché anchora essendo io stato vostro maestro dela viola, il discepolo ha a preghare e impretare [sic!] pel maestro. Però ricorro ala vostra reverenza, ala quale sempre mi raccomando. Ex Castro Fiorentino, primo decembris 1466. Per lo vostro servitore Giuliano Sopradetto Catellaccio.

MAP, XXIII, 92 (Mediceo Avanti il Principato)

Cantore egli stesso e forse improvvisatore alla maniera dei fiorentini “cantimpanche”, nella sua produzione poetica sono molti i titoli di cui è nota la destinazione musicale. Sicuramente suoi sono 11 canti carnascialeschi e accanto a questi vi sono le laude devote, le ballate, come Un dì lieto già mai, messa in musica da Heinrich Isaac (1450 ca. – 1517), e liriche diverse, come la canzone Amor ch’ai visto ciascun mio pensiero, che fu inviata a Guillaume Du Fay con la richiesta di comporne la musica, che non è però pervenuta.

I compositori

Il primo musicista affermato che si legghi ai canti carnascialeschi è lo stesso Heinrich Isaac, attivo a Firenze dal 1485. Prima di Isaac non si conoscono nomi di compositori che si dedichino a musiche per il Carnevale e questo potrebbe confermare quanto scrive Grazzini facendo pensare a un intervento artistico sulla tradizione promosso dallo stesso Lorenzo, in cui Isaac è coinvolto. Alla figura dello stesso Isaac, secondo D’Accone, si deve la nascita di una “nuova scuola fiorentina”, segnata da una cantabilità chiara e ben articolata o dall’uso di elaborate tecniche canoniche e imitative, oltre che dalla ricerca di contrasti e varietà ritmica, con autori quali Alessandro Coppini, Bartolomeo degli Organi, detto Baccio, e Giovanni Serragli.

Da quanto risulta dai documenti disponibili, Isaac inizia la sua attività come maestro della cappella di San Giovanni a Firenze nell’estate 1485. Da quest’anno può quindi datarsi il suo contributo alla composizione di canti carnascialeschi. A Firenze rimane fino al 1497, anno in cui entra al servizio della corte imperiale a Innsbruck, per poi ricomparire in Toscana dal 1512 sino alla sua morte, con incarichi diplomatici da parte di Massimiliano I.

Il lascito musicale di questo esponente del polifonismo nordico, che, come molti altri, fa carriera al di qua delle Alpi, è importante: messe, mottetti, la raccolta sacra conosciuta come Choralis Constantinus e un centinaio tra chansons, lieder, ballate e canti carnascialeschi, oltre ad alcune musiche strumentali. La sua vicinanza alla corte di Lorenzo, che è assai lecito ritenere il fautore della sua venuta a Firenze, è attestata da varia documentazione e da composizioni dedicate alla signoria. Isaac avrebbe anche istruito alla musica i figli del Magnifico, tra cui Giovanni de’Medici, il futuro Leone X. La raffinatezza della sua arte è ben presente al principe, che ne apprezza la qualità e scrive che i suoi canti sono “di diverse maniere et gravi et dolci et anchora ropti et artificiosi”.

Il repertorio: poesia e musica

Su 300 testi letterari di canti carnascialeschi, 70 sono pervenuti con la trascrizione della musica. Difficile è però istituire una cronologia per la gran parte del repertorio, salvo per i componimenti attribuiti a Lorenzo e per pochi altri – soprattutto alcuni certamente situabili nel secolo XVI. Lo stesso Grazzini lamenta, nel comporre la sua raccolta del 1559, le difficoltà incontrate nella ricerca di informazioni sui canti.

Come suggerisce ancora Grazzini retrospettivamente, i caratteri letterari e musicali dei canti carnascialeschi sono riconducibili alle innovazioni dello stesso Lorenzo. Dove in precedenza si cantavano semplicemente “canzoni a ballo”, il Magnifico “pensò di variare, e non solamente il canto, ma le invenzioni e il modo di comporre le parole, facendo canzoni con altri piedi vari”. Nei canti carnascialeschi attribuiti a Lorenzo, tutti organizzati su modelli di ballata, più della metà usano il verso endecasillabo, fin da quello che sarebbe il primo composto dal Magnifico, la Canzone de’ confortini: “Berricuocoli, donne, e confortini”. Per quanto riguarda le “invenzioni” – che Lorenzo avrebbe variato istituendo così una nuova tradizione –, i testi dei canti carnascialeschi danno la parola alla maschera, sia quella di arti e mestieri (i fornai, gli innestatori) o di condizioni sociali (la malmaritata, gli accattoni), sia quella di figure mitologiche (Bacco e Arianna) o di virtù (i “visi addrieto”); comune a molti canti il doppio senso erotico e in tal senso vanno letti l’infornare dei fornai e l’innestare degli innestatori, così come poi il combattere delle amazzoni.

Canzone delle amazzoni (adespota)

Donne siàno, use in battaglia,
che vestiàn di piastre e maglia.

Sian l’amazzone chiamate,
gran maestre d’ogni guerra,
di più regni incoronate,
vincian sempre in mare e ‘n terra;
tristo l’uom che l’arme afferra
per voler con no’ far prova:
ognun po’ vinto si trova,
contra noi non è chi vaglia.

Quante volte abbiàn la pancia
fatta lor del sangue rossa!

Nostro scudo a ogni lancia
regge forte ogni percossa;
reston gli uomin’ vinti e stanchi:

in noi par che si rinfranchi,
con furor che gli sbaraglia.
Non ci piace il fuso o l'ago,
ma d'aver il caval sotto,
che, se fussi com'un drago,
lo facciàan latin di botto:
galoppare e ir di trotto,
saltar, correre e ir piano,
drieto e 'nnanzi a ogni mano;
pur è me' quando si scaglia.

Grazzini ricorda come anche le musiche dei canti carnascialeschi di Lorenzo sarebbero state nuove, per volontà dello stesso: "e la musica fevvi comporre con nuove e diverse arie". Il compositore riferito da Grazzini è lo stesso Isaac. Si può ritenere che tali novità consistessero nella scrittura polifonica e nell'assunzione di modalità musicali più complesse, dato che Grazzini ricorda che la Canzone de' confortini fu "composta a tre voci" – ma la musica non è disponibile. La polifonia a tre o a quattro voci – quest'ultima comune nel secolo XVI –, pure negli esempi più elaborati, non mette comunque in ombra la chiarezza dell'incedere. L'animazione delle voci interne raramente entra in gioco come contrappunto imitativo ma ha invece valore di propulsione ritmica, salvo in pochi momenti in cui singole frasi melodiche sono imitate tra due voci a motivo di enfasi di specifici passi testuali.

Caratteristiche dell'esecuzione

I canti carnascialeschi sono destinati in primo luogo a un'esecuzione all'aria aperta, nelle strade fiorentine, in mascherate, carri e trionfi del Carnevale, sebbene non manchino attestazioni di un uso anche domestico. Esempio l'illustrazione nell'edizione delle Canzone per andare in maschera (1515 ca.), che ritrae Lorenzo all'ascolto di un quintetto di cantori (tre adulti e due fanciulli) in veste turchesca mentre mostrano dolciumi alle donne affacciate alle finestre; è il canto dei venditori di "confortini". Impressionanti dovettero essere gli allestimenti dei trionfi, come quelli dei "sette pianeti", citati da Filippo da Gagliano nel 1489, che scrive di "una magna mumieria con sette trionfi di sette pianeti, con mille belle cose e invenzioni di mano del maestro". Grazie alle Vite di Vasari si può avere un'idea delle feste carnevalesche del 1513, che coinvolsero più di 900 partecipanti e un totale di dieci carri. Impressionante la ricostruzione – sempre nelle Vite – del trionfo del Carro della morte – precedente il 1512 – a preparare il ritorno dei Medici.

Giorgio Vasari

Le Vite, parte IV

[...] e sopra il carro era una Morte grandissima in cima, con falcie in mano, ed aveva in giro al carro molti sepolcri col coperchio: ed in tutti que' luoghi che il trionfo si fermava a cantare, s'aprivano e uscivano alcuni vestiti di tela nera, sopra la quale erano dipinte tutte le ossature di morto nelle braccia, petto, rene e gambe [...]; questi morti, al suono di certe trombe sorde e con suon roco e morto, uscivano mezzi di que' sepolcri, e sedendovi sopra, cantavano in musica piena di malinconia quella oggi mobilissima canzone: Dolor, pianto e Penitenza, ec. [...] Appresso al trionfo si strascinava dieci stendardi neri; e mentre camminavano, con voci tremanti ed unite diceva quella compagnia il Miserere, salmo di Davit.

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*

Secondo quanto scrive Grazzini in una lettera (1558), l'accuratezza dell'esecuzione musicale e la qualità fonica non sono l'elemento centrale della mascherata ma anche la musica partecipa della dimensione mimetica: “E che diavolo sono eglino poi altro, che Canti Carnascaleschi? Composizione plebea e del volgo; e [...] quanto peggio stanno, tanto è meglio, e tanto più piacciono”.

La danza nel Quattrocento: i trattati

I trattati sulla danza dei più celebri maestri attivi nelle corti italiane, assurte a lungo come modello in tutta Europa, attestano come nella compagine curtense del Quattrocento sia pienamente sviluppata un'idea di corpo danzante, per il quale vengono elaborate specifiche modalità di composizione e di esecuzione dei passi, facendo emergere le connessioni tra i momenti danzati e la società di cui essi sono frutto e specchio: la pratica della danza all'interno di eventi socialmente o politicamente rilevanti e nei momenti di svago attraversa un secolo in cui si sviluppa in modo raffinato e compiuto quella volontà di regolare il corpo che connota anche i secoli precedenti e che trova ora in quest'arte una via di concreta realizzazione.

La danza nelle corti italiane

Tra il Trecento e il Quattrocento la danza entra decisamente a fare parte della vita mondana e dell'educazione dei cortigiani, e, apprezzata da celebri dame come Isabella d'Este (1474-1539) e Lucrezia Borgia, si trasforma in una disciplina d'arte. La raffinatezza della danza aulica del Quattrocento italiano e l'esigenza, da parte della classe dirigente che la pratica, di apprendere o semplicemente rammentare passi e comportamenti connotanti il gruppo sociale di appartenenza fanno fiorire i trattati scritti in lingua volgare che rendono memorizzabile e trasmissibile l'arte del ballo e le regole a essa sottese, collocandosi con coerenza all'interno della forte istanza precettistica propria dell'umanesimo.

Nelle corti dell'epoca, ma anche nei palazzi agiati e nelle piazze cittadine, la danza è parte integrante dei festeggiamenti che segnano gli eventi importanti, come i fidanzamenti e le nozze, le visite di personaggi di rango, le ricorrenze. Gli stessi cortigiani si possono trovare a danzare in queste

occasioni, oscillando tra il ruolo di spettatori e quello di interpreti, e l'assimilazione dei passi e degli atteggiamenti in uso diventa componente essenziale dell'educazione del buon cortigiano, aiutando uomini e donne di palazzo a conquistare bellezza, armonia, misura e portamento adeguati al ruolo che ricoprono. Inoltre, utile strumento di educazione al tempo stesso del corpo e della mente, secondo quanto è indicato dagli ammirati autori greci, la danza fa parte di momenti di svago più quotidiani, ed è quindi un piacevole passatempo da praticare in ameni contesti domestici, a cui prendono parte anche i giovani rampolli di entrambi i sessi. Fenomeno quindi di costume piuttosto che di spettacolo, sarà soltanto a partire dalla seconda metà del XV secolo che accanto alla funzione sociale della danza comincerà a delinearsi anche una sua funzione spettacolare, in direzione del balletto vero e proprio.

Assume quindi considerevole importanza la figura del "maestro di ballo", un cortigiano-professionista versato nel danzare, capace di trasmettere un sapere pratico e teorico insieme, creativo nell'inventare combinazioni nuove e dilettevoli, regolarmente ricompensato per i servizi prestati. Apprezzati e ricercati, i maestri di ballo sono nel XV secolo piuttosto numerosi sul territorio italiano, anche se oggi la maggior parte di essi rimane senza nome, a eccezione di chi ha saputo lasciare parte del proprio sapere in un testo scritto.

I più importanti trattati manoscritti pervenutici sono tre: *De arte saltandi et choreas ducendi* (ante 1455), di Domenico da Piacenza; *Libro dell'arte del danzare* (1455), di Antonio Cornazano; *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum* (1463), di Guglielmo Ebreo da Pesaro, poi Giovanni Ambrogio. Impiegati ai loro esordi come utili breviari, oggi diventati documenti fondamentali per ricostruire e per comprendere la danza e la cultura dell'epoca, in ciascuno di essi si ritrovano annotazioni teoriche, descrizioni di danze, melodie in notazione musicale e, nell'insieme, i tre testi vanno a tratteggiare quello che viene definito dallo stesso Giovanni Ambrogio il ballare lombardo, ovvero una moda che percorre la danza aulica del Quattrocento, imprimendole precise modalità stilistiche ed esecutive.

Gli autori

Domenico da Piacenza, maestro sia di Antonio Cornazano, sia di Guglielmo Ebreo, che lavora presso gli Este e probabilmente presso gli Sforza, prima del 1455 compone il suo *De arte saltandi et choreas ducendi* - una copia del quale è conservata presso la Bibliothèque Nationale di Parigi -, un testo di non eccelsa qualità letteraria, ma il cui contenuto fonda decisamente la teoria della danza dell'epoca, tanto da fungere da esplicito e ammirato riferimento per gli studi successivi.

Nella prima parte del trattato l'autore descrive le necessarie doti fisiche e intellettuali del buon ballerino, distingue i movimenti tra naturali e "accidentali", elenca i quattro passi fondamentali (bassadanza, quaternaria, saltarello e piva) e ne afferma l'intrinseca connessione con la musica,

anch'essa radicata nella quadripartizione delle voci della polifonia quattrocentesca (come, peraltro, quattro sono gli elementi fondamentali).

Nella seconda parte viene raccolto un repertorio delle danze, distinte in bassedanze e balli, create da Domenico (tranne una, la francese Figlia di Guglielmino), accuratamente descritte e integrate dalla notazione musicale, anch'essa opera di Domenico. Scorrono, tra le altre, Belriguardo, Ingrata, Gelosia, Prigioniera, Belfiore, Anello, Marchesana, Mercanzia; di tutte si specifica il numero degli interpreti – generalmente tra due e otto, a eccezione di alcune bassedanze che si fanno “in una fila in quanti si vole” –, il loro sesso, in proporzione variabile ma con una costante compresenza di uomini e donne, quindi la loro posizione di partenza, infine i passi, le traiettorie e il tempo che seguono.

Antonio Cornazano non è un vero e proprio maestro di danza, ma è un umanista minore dai molteplici e colti interessi che, dopo aver prestato servizio presso gli Este, succede a Domenico al servizio degli Sforza per poi stabilirsi a Venezia presso il condottiero Bartolomeo Colleoni e ritornare infine a Ferrara. Il suo Libro dell'arte del danzare, scritto nel 1455 per Ippolita Sforza e conservato oggi presso la Biblioteca Vaticana, comprende la descrizione, arricchita da alcuni commenti, delle danze più alla moda tra quelle già descritte da Domenico, oltre a tre bassedanze non presenti nel precedente trattato ma comunque non di mano di Cornazano. Se il testo non si contraddistingue per un'originalità peraltro non cercata, ne fanno un riferimento importante una chiarezza maggiore, rispetto al maestro, nella descrizione di alcune danze (che fa a volte da contraltare a un'eccessiva semplificazione) e alcune interessanti considerazioni teoriche, oltre all'uso – certo marginale rispetto ad altri apporti, ma storicamente rilevante – del termine “ballitto”.

Antonio Cornazano

Libro dell'arte del danzare

Il libro dell'arte del danzare

Mercantia e ballo appropriato al nome che una sol donna dança con tre homini e da audientia a tutti gli ne fossero pure assai come quella che fa mercantia d'amanti. et comincia così. La donna e a mano con uno homo inançi altri dui homini detro loro a mano a mano. In tale ordine fanno un deci tempi di saltarello et fermansi. Appresso gli homini che son detro ala donna se allargano con sei riprese in traverso l'uno a man sinistra l'altro a man dritta. [...]

Sobria come d'inançi e dicto e ballo tutto contrario della mercantia nel quale la donna s'attiene a colui solo che prima l'ha conducta in ballo et fassi in sei cinque homini e una donna a dui a dui ala fila e la donna e disopra a mano a mano con uno homo. In tale ordine fanno el saltarello et fermansi. Poi quelli quatro homini di detro se allargano con quatro riprese et fanno uno quadrangulo. Alhora l'homo disopra piglia la mano della donna et fanno tutti dui atorno atorno in piva una voltatonda et come l'homo ha finita la volta

lassa la donna et va in piva lei continuando in mezo di quelli quatro et si ferma voltandosi verso el suo compagno [...]

A. Cornazano, Il libro dell'arte del danzare, cod. Capponiano 203, Biblioteca Apostolica Vaticana

Anche Guglielmo Ebreo si dichiara allievo di Domenico, a cui spesso si riferisce. Non solo apprezzato maestro di ballo attivo in numerose città italiane (lo accolgono le corti degli Sforza, degli Aragonesi, dei Montefeltro, degli Este), ma vero e proprio teorico di quest'arte, nel 1463 porta a termine il suo *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*, di cui esistono oggi sette redazioni, due delle quali conservate presso la Bibliothèque Nationale di Parigi. L'ormai usuale articolazione in parte teorica e parte pratica è integrata da un proemio in cui Guglielmo afferma che la musica, passando per l'udito, arriva al cuore liberando un ardore da cui scaturisce la danza; questa, quindi, da quella dipende e, di conseguenza, è altrettanto nobile: è, insomma, “una actione dimostrativa di fuori di movimenti spirituali: li quali si hanno a concordare colle misurate et perfette consonanze d'essa harmonia”.

Nella prima parte l'autore mette in chiaro i sei fondamenti della danza (“misura, memoria, partire del terreno, aiere, mayniera, movimento corporeo”), ampliando così l'elenco di cinque già definito da Domenico; quindi riporta una serie di esercizi utili ad affinare le capacità del ballerino intorno a quei fondamenti. Nella seconda parte, dopo un retorico dialogo con gli allievi, grazie al quale si approfondiscono alcuni concetti già enunciati, descrive bassedanze e balli composti da lui stesso o da Domenico.

Guglielmo Ebreo da Pesaro (Giovanni Ambrosio)

Arte del ballo

De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum

DAL armonia suave el dolce canto

Che per l'audito passa drento al core

Di gran dolceça nasce un vivo ardore

Da cui el dançar puo vien che piace tanto

Pero chi di tal sciença vuol el vanto

Convien che sei partite sença errore

Nel suo concepto aprenda e mostri fuore

Sicome io qui descrivo insegno e canto

Misura e prima e seco vuol Mimoria

Partir puo di teren con ayre bella

Dolce maynera e movimento e poy

Queste ne danno del dançar la gloria

Con dolce gracia a chi l'ardente stella
Piu favoregia con gli Ragi suoi
E i passi e gesti tuoi
Sian ben composti e destra tua persona
Con lo intellecto atento a quel che sona

Paris, Bibliothèque Nationale de France, fonds ital. 476

Nel loro insieme, senza dimenticare le importanti peculiarità di ciascuno, i tre trattati vanno a formare un corpus che costruisce e rende esplicita, anche attraverso esempi pratici, una teoria organizzata ed esteticamente indirizzata dell'arte della danza, un'arte liberale e moralmente valida nel suo essere un gradevole esercizio del corpo regolato dall'intelletto. Essi sono infatti capaci di proporre un repertorio di movimenti utilizzabili in contesti differenti; di definire stili di azione e di interpretazione; di codificare regole di buon comportamento sociale e mettere alla berlina atteggiamenti inadeguati, in particolare da parte delle donne; di articolare un imprescindibile rapporto tra danza e musica; di trasmettere un repertorio di balli e suggerire modalità di composizione coreografica; di affermare una sorta di rudimentale proprietà intellettuale, attestando quindi la nascita della figura del compositore di danze, ovvero del coreografo, capace di pensare e creare opere dell'ingegno identificate da un titolo. Si può persino affermare, come fa Gino Tani (Storia della danza dalle origini ai giorni nostri, 1983), che si gettino qui le basi della danza accademica nel definire concetti e norme relativi all'uso dello spazio, al portamento e alla grazia, all'aplomb e all'élevation e al radicarsi del movimento d'arte su uno strutturato sistema musicale. Senza dubbio si parla di danze la cui ben chiara funzione sociale si intreccia con una non meno importante, anche se non sempre presente, funzione spettacolare, che informa e influenza la qualità e l'energia di chi si muove nello spazio con la consapevolezza di essere sotto lo sguardo di chi invece si limita a osservare, tutti comunque artefici di quei "ballitti" che "sono una composizione di diverse misure che po' contegnire in se tutti gli nove movimenti corporei naturali ordinato ciascuno con qualche fondamento di proposito" (Antonio Cornazano, Libro dell'arte del danzare).

La musica strumentale nel Quattrocento

Definire dei confini precisi per la musica strumentale non è semplice, perché nel XV secolo essa gode di uno statuto differente da quello del repertorio vocale, sul quale l'attestazione manoscritta appare ancora focalizzata. Eppure non mancano numerose testimonianze in favore di una prassi strumentale o vocale-strumentale e, del resto, proprio in questo periodo cominciano ad apparire con sempre maggiore frequenza trattati dedicati nello specifico alle varie tipologie organologiche; anche nell'arte, nella forma dipinta, nonostante le inevitabili "sviste" degli artisti visivi, è riconoscibile un coerente strumentario "reale".

"Forme" e fonti della musica strumentale

Quali sono i generi nei quali è ravvisabile una prassi strumentale, quantunque non documentata da attestazione scritta? Senz'altro nel cosiddetto *cantare super librum*, ossia nel canto improvvisativo con accompagnamento strumentale.

Si tratta della declamazione di versi poetici basata sui cosiddetti aeri, ossia moduli melodici trasmessi oralmente, che costituiscono il bagaglio dal quale l'esecutore attinge per elaborare le proprie intonazioni. Sono formule monodiche che in sede esecutiva vengono trattate con elasticità tale da adattarsi a testi diversi. Il poeta-cantore, quindi, a guisa di "novello aedo" di presunta afferenza classica, si produce nel canto dei versi poetici improvvisando, per l'appunto, sugli aeri e accompagnandosi al liuto o alla viola o alla lira da braccio; per questo tale pratica performativa è detta anche "cantar a liuto" o "cantar alla viola". Alcuni improvvisatori sono notissimi: Leonardo Giustinian, Raffaele Brandolini e Aurelio Brandolini, Baccio Ugolini, Serafino Aquilano e, soprattutto, Pietrobono del Chitarrino, il cantore ferrarese più celebrato del XV secolo.

In alcuni casi il poeta-cantore si limita alla sola declamazione dei versi, delegando l'accompagnamento strumentale a un altro esecutore. Accanto a questa forma di accompagnamento, per sua natura non documentata da fonti scritte, ne possiamo rintracciare un'altra meno labile, all'interno del repertorio di *chansons borgognone*. Si tratta di composizioni profane, in genere a tre voci, dalla cui attestazione manoscritta trapela la compresenza di voci e strumenti: la voce superiore è, infatti, generalmente dotata di testo, laddove le parti inferiori sono *sine litteris* e, quindi, destinate a esecuzione strumentale. Se in questi generi è evidente un ruolo ancillare nei confronti della musica vocale, non mancano segnali di emancipazione della musica strumentale, che si sgancia del tutto dal canto e inizia ad acquisire una propria dignità "autonoma". Pur restando nell'ambito di forme improvvisative, troviamo infatti forme alternative al canto a liuto (o alla viola); una di esse è rintracciabile nel repertorio di *basses danses*: un corpus di melodie strumentali a destinazione coreutica la cui attestazione scritta - in apposite raccolte quali il ms. 9085 detto *des Basses Danses* della Biblioteca Reale di Bruxelles oppure nei trattati di danza di Domenico da Piacenza, Antonio Cornazano - e Guglielmo Ebreo da Pesaro è, in genere, limitata al solo tenor e necessita dell'integrazione estemporanea delle altre voci; un'esecuzione, dunque, interamente strumentale.

Abbiamo, poi, il caso del *Canzoniere Casanatense* (Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 2856) quasi certamente redatto a Ferrara intorno al 1480; al suo interno troviamo composizioni vocali di noti autori del momento trascritte *sine litteris*, cioè per esecuzioni strumentali. Se ne conserva una registrazione di pagamento nella quale il volume è definito "un libro di canto figurato, che scripse e notò Don Alessandro Signorello a la pifaresca", ossia una raccolta di brani da suonarsi con il "piffaro", quindi con uno strumento a fiato. Ma questo ferrarese non è l'unico codice destinato alla prassi strumentale; nella seconda metà del XV secolo incominciano ad apparire le

cosiddette intavolature. Si tratta di sistemi notazionali elaborati per strumenti a corda e tastiera (organo o liuto) in cui i singoli suoni sono indicati da numeri o lettere (talvolta associati anche a note su pentagrammi). Ricordiamo il *Fundamentum organisandi* di Conrad Paumann, stampato nel 1452, e il *Buxheimer Orgelbuch* (ms. Mus. 3725 della Staatsbibliothek di Monaco di Baviera) che attestano composizioni vocali “rimaneggiate” per esecuzioni tastieristiche e trascritte con note e lettere. Oppure pensiamo alle intavolature per liuto in cui serie di numeri o lettere sono collocate in una griglia che rappresenta graficamente l’assetto dello strumento, le linee rappresentano le corde e il numero o la lettera il dito da premere sul manico.

Gli strumenti musicali nelle corti e nelle città

Gli strumenti musicali godono sempre di più, nella vita sociale del Quattrocento, di un ruolo importante, rilevabile anche dalla loro raffigurazione nelle opere d’arte: infatti, anche se in contesti paradisiaci, non sono più da intendersi come riflesso o concretizzazione visiva di una musica divina, come nel Medioevo, ma come rappresentazione abbastanza fedele della musica realmente eseguita.

Gli ensembles sono decisamente interessanti: in questo periodo, sviluppando quanto era già parzialmente avvenuto nei secoli precedenti, gli strumenti si dividono, a seconda della potenza del suono emesso, tra *hauts* – dal suono forte e penetrante, adatti quindi a essere suonati in spazi ampi – e *bas* dal suono, cioè, contenuto e quindi adatti ad ambienti chiusi e raccolti. Si comincia a parlare anche degli effetti e degli affetti che la musica produce sull’ascoltatore e dunque a parlare di musica non più secondo una concezione esclusivamente dottrinarica e astratta o fondata su argomentazioni teorico–matematiche.

Nelle grandi e nelle piccole corti del Rinascimento, accanto all’istituzione corale ufficiale (la “cappella”, come era chiamata), si comincia a registrare la presenza di strumentisti assunti proprio per fornire le proprie prestazioni musicali in maniera stabile e professionale: dunque anche gli strumenti diventano oggetto di studio e sperimentazioni tecniche da parte di artigiani specializzati, i *liutai*. Uno dei primi trattati (ms. lat. 7295, della Bibliothèque Nationale di Parigi), che ha per argomento specifico il problema della costruzione di strumenti musicali (fornendo disegni tecnici, misure e note per la costruzione del liuto e del clavicordo), risale al 1440 ed è opera del borgognone Henri Arnault de Zwolle.

Nelle corti e nella vita sociale dei Comuni sono diverse le occasioni di intrattenimento musicale in ambito sia religioso, sia civile; la musica strumentale, in particolare, è eseguita in occasioni profane e laiche, lasciando alla musica solamente vocale (o al massimo accompagnata dal suono dell’organo) il compito di seguire lo svolgimento delle funzioni religiose. Si sviluppa così un nuovo interesse per la musica, non più racchiuso nell’ambito ristretto dei teorici o dei dotti, ma diffuso tra le classi sociali sia dei nobili, sia dell’alta borghesia; ciò comporta la richiesta, da

parte dei nuovi appassionati – che sono comunque dilettanti –, di codici e trascrizioni musicali alla loro portata. Conoscere la musica e saper suonare diventano parte integrante dell'educazione di ogni individuo che si voglia reputare "nobile" nel senso più alto e ampio del termine, riconoscendo alla musica oltre a un ruolo educativo anche una funzione morale. Il grande teorico Johannes Tinctoris individua, nel trattato *Complexus effectuum musices* (1470 ca.), ben 20 effetti benefici della pratica musicale, tra cui: mandare via la tristezza, elevare la mente umana, rallegrare gli uomini, aumentare la gioia dei conviti. In un altro trattato, di qualche anno posteriore (*De inventione et usu musicae*, 1484), Tinctoris focalizza il proprio interesse sulla musica degli strumenti musicali del periodo, illustrandone le caratteristiche tecnico-costruttive e, tra l'altro, celebrando la straordinaria abilità di improvvisazione al liuto di Pietrobono del Chitarrino.

Tipologie e caratteristiche degli strumenti musicali

Due nuovi strumenti sono elaborati nel Quattrocento e diventano, nel giro di pochi decenni, l'emblema della prassi strumentale della nobiltà: il clavicordo e il clavicembalo. Nati entrambi dall'applicazione di un sistema di tasti al salterio medievale, si differenziano per una caratteristica sostanziale: nel clavicordo le corde sono percosse da una punta di metallo (chiamata tangente) applicata all'asta della leva del tasto; nel clavicembalo le corde sono pizzicate da una punta che funge da plettro (di solito una penna di corvo) applicata al saltarello (un'asticella di legno che, applicata verticalmente all'asta del tasto, si muove, saltando, su e giù). Nelle raffigurazioni artistiche che incominciano a ritrarre uomini e donne intenti a far musica, il clavicordo e l'ancora più diffuso clavicembalo diventano, assieme al liuto e ai flauti dritti, i protagonisti assoluti delle raffigurazioni della musica da "camera".

Nella musica all'aperto, invece, gli strumenti *hauts* sono i più adatti, proprio per la caratteristica di emettere suoni dal volume importante e penetrante: sono dunque le trombe e le bombarde che più di altri strumenti si prestano ad accompagnare le parate, le cerimonie di investitura di principi, l'arrivo delle ambascierie e le danze. La tromba è sicuramente uno degli strumenti più antichi e conosciuti; usata in ambito sia bellico sia civile, è, dal punto di vista organologico, molto semplice, essendo formata da un tubo metallico lungo fino a due metri (che a volte, per comodità, può essere ritorto), dal caneggio perfettamente cilindrico fino a 30 centimetri dalla campana finale. La bombarda è uno strumento ad ancia (una sottile canna che viene fatta vibrare all'interno di un cilindro su cui poggiano le labbra del suonatore) che deriva dalla zampogna; la caratteristica del cilindro di legno traforato che protegge la chiave che chiude, al posto delle dita, l'ultimo foro dello strumento ne fa la caratteristica più rilevante.

Accanto a questo modo di far musica, spesso utilizzato anche per accompagnare la danza in ambienti chiusi, si afferma anche la cosiddetta prassi del "cantar a liuto" o "alla viola" in cui il canto vocale è accompagnato

in particolare da due strumenti, il liuto o la viola, che forniscono l'accompagnamento polifonico alla melodia del canto.

Il liuto in quest'epoca si è ormai stabilizzato nella forma e nelle dimensioni che sono giunte fino a noi: una cassa armonica abbastanza grande, detta guscio, formata da doghe di legno, una tavola armonica in abete con il foro armonico traforato che conserva di massima il tradizionale disegno di base di una stella a sei punte (simbolo della compenetrazione tra mondo divino e mondo umano) e cinque ordini di corde (tutte doppie tranne la più acuta che resta singola), chiamati "cori", che corrono sul manico diventato più largo proprio per fornire il giusto spazio alle dita della mano destra tra un coro e l'altro. L'abbandono del plettro a favore dell'uso delle dita della mano destra favorisce la possibilità di pizzicare più corde contemporaneamente e quindi di poter realizzare gli accordi per l'accompagnamento e di suonare, allo stesso tempo, una melodia.

Oltre al "cantar a liuto" si può anche "cantar alla viola", dove per viola non si intende più, come nel Medioevo, un generico strumento a corda sfregata in forma variabile ma, più propriamente, la "lira da braccio", un nuovo strumento che proprio in questo periodo viene codificato. È curiosa la sua storia: lo strumento nasce come rielaborazione della lyra di Apollo – cioè di quello strumento a sette corde suonato a pizzico con l'ausilio di un lungo plettro, spesso legato alla cassa armonica – che nel mondo classico era stato reputato come il più importante e nobile di tutti e che aveva fornito, nella nomenclatura delle corde, i modi musicali greci. Nella rivisitazione del mondo classico fatta dagli umanisti del Quattrocento la lyra greca è trascritta nella forma di uno strumento da suonarsi, curiosamente, con un archetto, fraintendendo l'immagine, che risultava in alcuni reperti archeologici, del lungo plettro in osso solitamente attaccato con una cordicella allo strumento. Così, lo strumento a pizzico più importante del mondo greco è diventato nel XV secolo uno strumento ad arco. La lira da braccio conserva nel dettaglio della cassetta dei pirotti, a forma di cuore, la linea delle braccia dello strumento classico. La lunghezza dell'archetto della lira è funzionale al fatto che le sette corde dello strumento (cinque tastabili sul manico e due non tastabili in quanto corrono fuori da esso e permettono quindi un accompagnamento fisso) sono appoggiate su un ponticello piatto fornendo allo strumento la caratteristica tecnica di poter eseguire accordi. Tra i più famosi amanti di questa prassi si annovera anche Leonardo da Vinci (1452–1519) che si costruì personalmente la propria lira da braccio.

Storia moderna

a cura di Umberto Eco

Cinquecento

Musica del Cinquecento

Introduzione alla musica

Se la ricerca di un collegamento diretto, e non soltanto ideale, con i modelli formali greci (e romani) e con quello che si ritiene (o si immagina) esser stato lo spirito del mondo antico è il carattere principale (ma non unico, in un gioco complesso e anche contraddittorio di mediazioni) delle arti figurative, dell'architettura e anche delle lettere di quell'età che chiamiamo Rinascimento, quest'elemento fondante manca alla musica. Infatti, se il mondo antico può trasmettere agli "scopritori" del Cinquecento i suoi segni concreti (e mitici) nella cultura visiva, letteraria e filosofica, pressoché nulla può ormai offrire, di sopravvissuto, all'ansia di "ritorno all'antico" dei musicisti.

Il ritorno all'antico

La cultura musicale del Cinquecento si distingue dalle altre espressioni artistiche del secolo per un elemento essenziale: se la ricerca di un

collegamento diretto, e non soltanto ideale, con i modelli formali greci e romani e con lo spirito del mondo antico è il carattere principale delle arti figurative, dell'architettura e anche delle lettere dell'età rinascimentale, quest'elemento fondante manca alla musica. Infatti, il mondo antico può trasmettere agli umanisti del Cinquecento i suoi segni concreti nella cultura visiva, letteraria e filosofica, ma non può offrire opere canoniche all'ansia di "ritorno all'antico" dei musicisti.

In tale ambito, la poesia può risalire fino a Pindaro (e anche oltre) per cercare un'identificazione che le consenta di elaborare nuovi concetti e nuove forme capaci di esprimere i nuovi sentimenti "laici" che fermentano entro una società in evoluzione; analogamente, le arti visive possono confrontarsi concretamente con i monumenti dell'età greco-romana per superare la "decadenza del Medioevo" e recuperare la dimensione di una rappresentazione del mondo fondata sulla ricomposizione di regole attinte da un'età ritenuta "perfetta"; la musica invece partecipa a questo movimento in uno spazio esclusivamente concettuale, senza confronti con testi che esemplifichino le pratiche antiche. È così che la presenza della musica nel processo di rinnovamento del Rinascimento si realizza perseguendo un suo recupero del "profano" e una sua riconduzione dello spirituale e del religioso in uno spazio "umano", secondo lo stesso disegno di riscoperta "naturalistica" delle altre arti.

È però soltanto nell'ultimo quarto del secolo, con la fiorentina Camerata de' Bardi, che la musica riesce a trovare un geniale surrogato della ritrovata "classicità" delle altre arti e a proporre la "sua" interpretazione: in assenza di modelli e sul filo della memoria tramandata dalla trattatistica, è nel teatro musicale che si individua un collegamento possibile con il mondo antico. Nell'ambizione di restaurare l'antica tragedia greca, ritenuta capace di commuovere gli uomini fino a ottenere effetti purificatori, viene così a maturare l'opera in musica, destinata a esprimere per molti, nei secoli seguenti, l'idea stessa di musica. La monodia e il "recitar cantando", immaginata essenza della musica greca, consentendo di recuperare un'eredità altrimenti perduta e di connettere passato mitico e presente, costituiscono la vera rivoluzione "rinascimentale" della musica.

Centralità dell'Italia

In Italia le chiese e le corti alimentano senza conflitti una produzione musicale che riflette la ricchezza culturale di quel periodo e la sontuosità "umana" delle manifestazioni sia religiose che laiche. È l'Italia il luogo centrale di queste manifestazioni musicali che sono uno strumento primario di rappresentazione di potere e di raffinatezza sia della Chiesa sia delle corti signorili. Negli altri Paesi europei le vicende politiche e militari non consentono un eguale sviluppo di produzione. Soltanto con il superamento dei tragici sconvolgimenti portati dalla guerra dei Cento anni, delle guerre di religione e delle rivolte contadine consentirà alla Germania, alle Fiandre, alla Francia e all'Inghilterra una viva ripresa anche nell'ambito della vita musicale.

Tradizioni sviluppate e nuove armonie

Nell'ambito della musica liturgica, cruciale è l'incidenza della Riforma e della Controriforma: nel primo caso, nella musica religiosa protestante il latino viene sostituito dal tedesco e ci si riferisce non più alla tradizione del canto gregoriano, ma a materiali musicali di origine popolare, soprattutto tedesca, con una notevole semplificazione, funzionale a consentire una partecipazione comunitaria. La Controriforma ha profonde ricadute soprattutto nelle complesse e rigogliose produzioni romane, nelle quali fondamentale pietra di paragone sono le messe e i mottetti di Palestrina, mentre in Italia l'altro principale polo di attrazione è costituito dalla musica sacra realizzata a Venezia da grandi maestri quali Andrea e Giovanni Gabrieli. La musica vocale profana cinquecentesca ha le sue manifestazioni più significative nelle chansons e nei madrigali: la canzone polifonica si sviluppa soprattutto in Francia, dove Janequin e altri autori coevi combinano la sapienza compositiva fiamminga ed elementi popolareschi, eleganze contrappuntistiche e ritmi di danza, sentimentalità malinconica e toni scherzosi. Il madrigale nasce invece in Italia dal connubio tra i compositori fiamminghi e la poesia petrarchesca: la sua "prima pratica" (attuata da compositori quali Arcadelt e Verdelot) incarna gli ideali di armonia, soavità e dolcezza propugnati nelle principali corti italiane, diffondendosi poi in tutta Europa, con esiti particolarmente notevoli e originali in Inghilterra. Contemporaneamente, la musica strumentale, pur godendo ancora di un'importanza inferiore a quella della musica vocale, comincia ad assumere un'identità che va oltre le tradizionali funzioni di accompagnamento di danze e cerimonie rituali o di sostituzione e rinforzo delle parti vocali: a questo cambiamento di condizione, sancito dall'inserimento di un numero sempre più ampio di queste musiche tra quelle scritte e stampate, corrisponde la nascita, accanto ai generi più legati alle funzioni precedentemente assolute (quali la Suite di danze e la Canzone da sonar), di nuovi generi, quali l'invenzione, il ricercare, la fantasia e la toccata.

Verso il barocco

Sulla fine del secolo, mentre Vincenzo Galilei e i suoi compagni di incontri in casa Bardi danno vita alla nuova esperienza monodica e pongono le basi dell'opera in musica, il madrigale italiano esaspera la sua ricerca di un intenso rapporto fra la parola e la musica, fino al punto di mettere in secondo piano il senso generale del testo concentrandosi di volta in volta su singole immagini, cui vengono fatte coincidere soluzioni compositive sempre più audaci. Queste caratteristiche segnano chiaramente una "seconda pratica" (con autori quali Luca Marenzio, Orlando di Lasso, Gesualdo da Venosa e Claudio Monteverdi), che si allontana dagli ideali di equilibrio e di superiore proporzione che avevano fino ad allora guidato le sorti musicali, in direzione di una modalità più intensamente "affettiva" che darà impronta al nuovo secolo e all'età barocca.

I protagonisti: teorici e compositori

I teorici: Franchino Gaffurio e Gioseffo Zarlino

Franchino Gaffurio e Gioseffo Zarlino, i due più importanti teorici italiani del Cinquecento, sviluppano un'approfondita riscoperta dei trattati musicali greci e latini, in linea con le tendenze umanistiche dell'epoca, per confrontare i sistemi musicali antichi con quelli adottati nelle composizioni più recenti, delle quali analizzano in particolare la struttura dei modi, le regole del contrappunto e i rapporti degli intervalli.

Franchino Gaffurio e l'umanesimo musicale

Nell'ambito della trattatistica musicale del primo Cinquecento, Franchino Gaffurio, teorico musicale e compositore, è uno dei principali protagonisti del processo di graduale affrancamento dalla sudditanza nei confronti delle teorie medievali, rappresentate soprattutto dall'auctoritas di Boezio, e di riscoperta della saggezza antica, in linea con le tendenze umanistiche dell'epoca.

Le sue prime riflessioni, in chiave prevalentemente speculativa, vengono presentate nel *Theoricum opus musicae disciplinae*, pubblicato nel 1480 a Napoli, dove Gaffurio frequenta l'autorevole teorico Johannes Tinctoris, e nella *Theorica musicae*, versione riveduta e ampliata del precedente lavoro, pubblicata nel 1492 a Milano, dove egli è maestro di cappella del duomo dal 1484 fino alla morte.

In questi scritti Gaffurio, però, non sviluppa un'approfondita considerazione delle fonti antiche perché non conosce la lingua greca e quindi non può accedere ai principali trattati greci sulla musica che, in quel momento, non erano ancora stati tradotti. È di questi anni infatti la sua decisione di commissionare la traduzione degli scritti musicali di Tolomeo, Aristide Quintiliano, Briennio e Bacchio.

La lettura di queste e altre traduzioni di testi greci mostra i suoi primi frutti nella *Practica musicae*, pubblicata a Milano nel 1496, ma viene a incidere profondamente sulle opinioni dell'autore soprattutto nel *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, stampato a Milano nel 1518 e terminato alcuni anni prima, dove Gaffurio cerca di raccogliere in modo ordinato, in un unico volume, quanto era stato scritto sulla teoria musicale in precedenza.

La musica mundana

L'integrazione delle diverse teorie musicali da parte di Gaffurio porta a riflettere sulla questione della musica mundana, una teoria per la quale vi è la presenza di elementi musicali nella struttura del cosmo. Nella *Theorica musicae*, anche se l'accostamento proposto di frammenti della tradizione pagana e di quella cristiana non ricalca modelli precedenti, Gaffurio arriva all'affermazione, già più volte enunciata nel corso del Quattrocento, dell'equivalenza tra la musica degli angeli e quella degli astri: a tale riguardo viene sottolineata soprattutto la presenza dei rapporti numerici corrispondenti agli intervalli musicali nei rapporti delle distanze tra le sfere celesti. Questo porta ad affermare che l'universo è organizzato sulla base di

rapporti musicali armonici ed è dunque l'organo di Dio, sul quale Egli suona melodie che, per la grandezza dei suoni e la limitatezza delle nostre orecchie, non sono udibili dall'uomo.

Molto più originale è la trattazione della musica mundana nel *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, in cui Gaffurio, combinando in maniera inedita il commento di Ficino al *Timeo* con una serie di altri testi, ricava una cosmologia di stampo neoplatonico. In tale cosmologia – basata sull'idea che esiste un'anima mundi strutturata armonicamente che regola i rapporti tra la musica prodotta dall'uomo, la sua anima e l'universo – le muse, che sostituiscono gli angeli nella mediazione tra il cielo e la terra, vengono associate alle sfere, ai modi musicali e ai gradi della scala.

Modi antichi e moderni

Gaffurio si distingue dai teorici precedenti anche nel tipo di approccio adottato per affrontare il confronto tra i “modi ecclesiastici” (le strutture scalari sulle quali si fonda il canto cristiano liturgico medievale e rinascimentale) e il sistema dei modi impiegato dalla musica greca antica.

Nel corso del Quattrocento, Johannes Gallicus, nel suo trattato *Ritus canendi*, aveva mostrato una fondamentale differenza tra i “modi ecclesiastici” e ciò che i teorici greci chiamavano “modi”, “tropi” o “toni”: mentre i primi sono “specie d'ottava”, e cioè articolano l'intervallo d'ottava in una successione di toni e semitoni che in ciascuno di loro è diversa, gli altri hanno tutti la stessa sequenza di toni e semitoni e si diversificano solo nel fatto che sono posti a diverse posizioni di altezza.

Gaffurio, nella trattazione sui modi antichi presente nel *Theoricum opus* e nella *Theorica musicae*, pur affermando di conoscere il trattato di Gallicus, confonde lo studio dei modi basato sul concetto di “specie d'ottava” con quello fondato sulla trasposizione d'altezza di un unico modulo.

Nel *De harmonia musicorum instrumentorum opus* lo studio delle “specie d'ottava” viene distinto dalla classificazione dei modi antichi sulla base della loro altezza; dato, però, che i modi ecclesiastici vengono classificati con gli stessi nomi che erano applicati ai modi antichi (Dorico, Frigio, Lidio ecc.), i discorsi sulle caratteristiche di ciascuno dei modi antichi, sulla relazione con i pianeti e altri elementi dell'universo e sulla capacità di provocare determinati effetti vengono applicati anche al modo ecclesiastico dotato dello stesso nome. Questa operazione ha due conseguenze particolarmente importanti per la cultura musicale dell'epoca: induce a credere che la musica più recente sia dotata di elementi in grado di suscitare gli stessi effetti provocati dalla musica antica, e – nella considerazione degli elementi di una composizione musicale – il “modo” sul quale un pezzo è costruito arriva ad acquisire un'importanza molto maggiore di quella che gli era accordata in precedenza.

Lo studio del contrappunto è il terzo ambito all'interno del quale Gaffurio elabora un'originale sintesi di diversi scritti precedenti. Questo tema viene

affrontato soprattutto nel terzo dei quattro libri della *Practica musicae*, il trattato che Gaffurio dedica all'enunciazione delle regole sulle quali vertono le musiche del suo tempo, partendo da assunti filosofici di stampo aristotelico.

Dopo aver sviluppato una trattazione sistematica delle consonanze, Gaffurio sintetizza gli studi sull'arte del contrappunto in otto regole, che funzioneranno a lungo come termine di riferimento fondamentale per i musicisti e i teorici che intendano affrontare l'argomento.

Gioseffo Zarlino

Gioseffo Zarlino, il più rinomato teorico musicale della seconda metà del Cinquecento, è il principale continuatore del processo di riscoperta della trattatistica musicale greca, iniziato da Gaffurio e altri umanisti musicali, quali ad esempio Ludovico Fogliano e Heinrich Glareanus. Nato a Chioggia il 22 aprile 1517 e trasferitosi nel 1541 a Venezia, dove è allievo del grande compositore fiammingo Adriano Willaert, nel 1558 pubblica a Venezia il suo scritto più importante, *Le istituzioni harmoniche*; sempre a Venezia egli fa pubblicare nel 1571 le *Dimostrazioni harmoniche* e nel 1588 i *Sopplimenti musicali*. Nel 1565 succede a Cipriano de Rore come maestro di cappella di San Marco, carica che ricopre fino alla morte, avvenuta il 14 febbraio 1590.

Rispetto a Gaffurio, Zarlino si interessa molto meno delle antiche trattazioni sulla musica mundana, alle quali dedica un unico capitolo delle *Istituzioni harmoniche*: dopo aver riconosciuto l'idea tradizionale che il mondo sia composto armonicamente, egli afferma che lo studio di tale materia è di pertinenza non della musica, ma della filosofia.

Piuttosto che occuparsi di tali questioni, Zarlino approfondisce ulteriormente il tentativo elaborato da Gaffurio di sviluppare una teoria che renda conto delle regole adottate dalla musica del suo tempo.

Un primo ambito è costituito dallo studio degli intervalli: la tradizione pitagorica, nell'ambito degli intervalli contenuti in un'ottava, considerava come consonanti solo quelli corrispondenti ai rapporti 2:1 (l'ottava), 3:2 (la quinta) e 4:3 (la quarta); con l'avvento della polifonia poi (a partire più o meno dal XII secolo d.C.), i musicisti avevano spesso considerato consonanti anche gli intervalli di terza e di sesta; Gaffurio riconosce che questi ultimi sono degli intervalli consonanti utili per la pratica contrappuntistica, ma li considera come consonanze "imperfette", "irrazionali" e "indefinite", perché non corrispondono ai rapporti che la tradizione pitagorica considerava "armonici". Zarlino riesce a mostrare che il considerare consonanti gli intervalli di terza e di sesta non è incompatibile con l'idea pitagorica che siano consonanti solo gli intervalli corrispondenti a un rapporto armonico fondato su un "numero perfetto"; egli infatti sostiene che gli intervalli di terza e sesta considerati consonanti dai musicisti corrispondono ai rapporti 5:4 (terza maggiore), 6:5 (terza minore), 5:3 (sesta maggiore) e 8:5 (sesta minore), e che tanto questi rapporti quanto quelli delle altre consonanze

(l'ottava, la quinta e la quarta) si fondano su un'unica entità numerica "perfetta", il "senario", e cioè l'insieme dei numeri dall'uno al sei.

Un altro ambito strettamente legato allo studio delle consonanze, all'interno del quale Zarlino elabora una posizione più originale rispetto a quella di Gaffurio è costituito dall'indagine sui sistemi di intonazione degli intervalli adottati dagli strumentisti e dai cantanti nella pratica esecutiva. La tradizione pitagorica, sancita dal De musica di Boezio, considerava come miglior sistema per intonare gli intervalli la cosiddetta "scala pitagorica", che permetteva di far corrispondere tutte le ottave, le quinte e le quarte ai rapporti più perfetti (2:1, 3:2 e 4:3), ma che rendeva dissonanti le terze e le seste; questo sistema non poteva, però, essere usato nella pratica polifonica, nella quale le terze e le seste dovevano essere consonanti. Gaffurio riconosce che nella pratica vengono adottati dei sistemi diversi da quello della "scala pitagorica", ma li considera inaccettabili dal punto di vista teorico, rimanendo in questo fedele a Boezio.

La sua posizione conservatrice viene pesantemente attaccata da Giovanni Spataro, allievo del grande teorico spagnolo Bartolomé Ramos de Pareja, contro il quale Gaffurio rivolge la sua Apologia adversum Ioannem Spatarium et complices musicos bononienses, pubblicata a Torino nel 1520; a tale scritto Spataro risponde con due volumi, pubblicati a Bologna nel 1521, Delucide et probatissime demonstrationes contra F. Gaffurio ed Errori de Franchino Gaffurio da Lodi subtilmente demonstrati.

Nelle Istituzioni harmoniche Zarlino, cercando di conciliare le osservazioni sulla pratica musicale svolte da Ramos de Pareja e Spataro con le trattazioni sui sistemi di intonazione degli intervalli sviluppate dai teorici antichi, nota che il sistema chiamato da Tolomeo "sintono diatonico" permette di far coincidere quasi tutte le ottave, le quinte e le quarte con i rapporti più perfetti, ma soprattutto permette di far corrispondere a quasi tutte le terze e le seste i rapporti consonanti basati sul "senario". La conclusione cui egli giunge è che questo sia il sistema più perfetto tra quelli adottati dagli strumenti accordati "artificialmente" dall'uomo, e che i cantanti, nella musica "naturale", ne adottino una versione ancora più perfetta, nella quale tutti gli intervalli consonanti corrispondono ai rapporti basati sul "senario".

Analogamente a quanto avviene nella Practica musicae di Gaffurio, anche nelle Istituzioni harmoniche di Zarlino il terzo dei quattro libri è interamente dedicato all'arte del contrappunto, con un'approfondita trattazione che segue da vicino gli insegnamenti impartiti oralmente all'autore da Adriano Willaert. Lo scritto di Zarlino vede la luce tre anni dopo la pubblicazione a Ferrara del trattato L'antica musica ridotta alla moderna prattica, scritto da Nicola Vicentino, un altro allievo di Willaert.

In quest'opera vengono illustrati i principi della musica "cromatica" ed "enarmonica", e cioè una serie di innovazioni che, secondo l'autore, dovrebbero permettere alla "moderna prattica" di ottenere i "meravigliosi effetti" che la musica greca antica provocava nei suoi ascoltatori.

Nel suo studio sul contrappunto Zarlino, senza mai citare apertamente il nome di Vicentino, attacca le sue argomentazioni a favore della musica “cromatica”, proponendo come modello, utile per dilettere e giovare, non le musiche dei “chromatisti”, che “non osservano i buoni precetti dell’Arte”, ma la “maniera” delle composizioni di Willaert, dotate di “gravità” e “maestà”.

Glareanus e i dodici modi

Dopo aver studiato l’arte del contrappunto, Zarlino dedica il quarto libro delle Istituzioni harmoniche all’indagine sui modi. Nell’affrontare questo tema, egli si confronta con le trattazioni sull’argomento di Gaffurio e con il trattato Dodekachordon, pubblicato da Glareanus a Basilea nel 1547. La principale innovazione introdotta da quest’ultimo trattato consiste nel mostrare che i “modi ecclesiastici” sui quali si fonda la musica polifonica dell’epoca non sono otto, come di solito veniva sostenuto, ma dodici. Rifacendosi poi sotto molti altri aspetti a Gaffurio, anche Glareanus parla dei modi ecclesiastici classificandoli con gli stessi nomi che erano applicati ai modi antichi, finendo con l’attribuire le caratteristiche e gli effetti di ciascuno dei modi antichi al modo ecclesiastico dotato dello stesso nome. Dato che Gaffurio considera solo otto modi, egli si trova però costretto a dimostrare la presenza dei quattro modi da lui aggiunti anche nella musica greca antica, rifacendosi a una nuova lettura dei trattati musicali di Marziano Capella, Cleonide e Ateneo.

Rispetto a queste posizioni, la trattazione dei modi elaborata nelle Istituzioni harmoniche di Zarlino è volta a sostenere la correttezza dell’idea che i modi ecclesiastici siano dodici, e la completa erroneità della tendenza ad assegnare a ciascuno di questi modi uno dei nomi dei modi antichi e a far coincidere gli elementi caratteristici e gli effetti degli uni con quelli degli altri.

Per giungere a tali conclusioni, Zarlino realizza la più approfondita indagine fino a quel momento dedicata alle trattazioni antiche sui modi greci. Ciò gli permette di mostrare l’irriducibile differenza tra il funzionamento dei modi antichi e il sistema di classificazione dei modi ecclesiastici proposto da Glareanus.

Segue poi un’accurata disamina dell’uso dei dodici modi ecclesiastici nelle musiche più recenti che, integrandosi con le regole del contrappunto esposte nel libro precedente, completano la presentazione dei “precetti dell’Arte” che, secondo Zarlino, il compositore deve rispettare. A tale proposito, Zarlino sostiene che, se i compositori moderni riusciranno ad applicare tutti questi precetti, essi non solo otterranno gli effetti che la musica antica riusciva a provocare, ma potranno raggiungere risultati ancora “più perfetti”.

Riguardo poi alla relazione tra i modi e gli effetti della musica, Zarlino ritiene che, come i modi antichi, anche quelli ecclesiastici abbiano un loro ethos e incidano sugli effetti provocabili sugli ascoltatori. Nella trattazione su ciascun modo ecclesiastico, Zarlino non si limita a definire quale sia la sua “natura” e quali parole convenga associargli (rifacendosi spesso ai discorsi analoghi di Gaffurio e Glareanus), egli introduce un’osservazione più

originale, distinguendo i modi moderni in due classi: quelli nei quali, nella quinta inferiore, in basso, si trova una terza maggiore sono “allegri”, mentre quelli nei quali nella posizione analoga c’è una terza minore sono “mesti”. In questa distinzione è possibile vedere un’anticipazione della distinzione moderna tra l’ethos dei modi “maggiori” e quello dei modi “minori”.

Zarlino contro Vincenzo Galilei

Dopo aver enunciato le linee fondamentali della propria teoria nelle Istituzioni harmoniche e averne approfondito alcuni aspetti nelle Dimostrazioni harmoniche, nei Sopplimenti musicali Zarlino replica alle critiche a lui rivolte da Vincenzo Galilei, suo ex allievo che aveva modificato le proprie opinioni dopo l’incontro con l’umanista Girolamo Mei. Vincenzo Galilei lo attacca violentemente nel Dialogo della musica antica et della moderna, pubblicato a Firenze nel 1581 e nel Discorso intorno alle opere di messer Gioseffo Zarlino de Chioggia, pubblicato a Firenze nel 1589 in risposta alle repliche di Zarlino contenute nei Sopplimenti musicali.

I due autori si trovano in disaccordo soprattutto su due argomenti: la riflessione relativa ai sistemi di intonazione degli intervalli e il confronto tra la musica antica e quella moderna.

Per quanto riguarda il primo ambito, Galilei contesta l’idea di Zarlino che il “sintono diatonico” venga utilizzato, nella pratica delle esecuzioni musicali, in una versione “artificiale” dagli strumenti e in una “naturale” dalle voci. Criticando tale concezione, Galilei finisce con il mettere in crisi anche l’idea che i rapporti numerici corrispondenti alle consonanze si fondino sul “senario”.

Nel secondo ambito, Galilei attacca l’idea di Zarlino che la musica polifonica moderna possa divenire migliore di quella antica, che entrambi ritengono fosse monodica. A tale proposito Galilei condivide l’idea di Mei che la musica moderna polifonica non possa che essere inferiore alla musica antica, perché l’utilizzo della polifonia e dei modi moderni impedisce i “meravigliosi effetti” che la musica antica provocava negli ascoltatori usufruendo di un altro sistema modale e limitandosi a un andamento monodico.

Lo scontro tra Vincenzo Galilei e Zarlino ha suscitato un dibattito molto sentito nella cultura dell’epoca in cui si confrontavano due tipi di pratica compositiva: da una parte la composizione polifonica, che si era sviluppata soprattutto a Venezia prendendo a modello le musiche di Adriano Willaert, dall’altra la composizione monodica, che cominciava a essere sperimentata soprattutto a Firenze, nell’ambito della Camerata de’ Bardi.

Giovanni da Palestrina

Agli albori della musicologia italiana uno dei primi e più sensibili studiosi del repertorio palestriniano, Alberto Cametti, offre una semplice e funzionale chiave d’accesso alla figura e all’opera di Palestrina. Quasi alla fine della sua monografia (la prima dedicata al grande compositore), egli osserva: “le sue polifonie ci avvolgono nell’etere di un mondo ultrasensibile; poiché quei

suoni di una potenza arcana investono l'anima con le loro vibrazioni e la trasportano nelle regioni sublimi della vera poesia".

Profilo biografico e produzione

Nominato a soli vent'anni organista e maestro di canto a vita del duomo del paese natale (l'antica Praeneste, nei pressi di Roma), Giovanni Pierluigi è insignito nell'arco di un quindicennio (1551-1565) di una serie di prestigiosi incarichi nei principali centri romani della vita ecclesiastica: la cappella Giulia, la cappella Sistina, le chiese di San Giovanni in Laterano e di Santa Maria Maggiore.

Alternando la qualifica di cantore a quella di magister e dopo aver assunto nel 1565 la nomina a coordinatore dell'educazione musicale del nuovo Seminario Romano, Palestrina sceglie dal 1571 la cappella Giulia quale sede definitiva della sua attività e si dedica nel decennio successivo al riordino delle proprie composizioni, promuovendone la stampa in accurate e pregevoli edizioni. Nel 1591 viene eletto tra i soci fondatori della Vertuosa Compagnia de li Musici (la futura Accademia di Santa Cecilia) e trascorre gli ultimi anni tra la fama e gli onori. La basilica di San Pietro ne allestisce solenni e sontuose esequie funebri, facendo incidere sulla bara le parole "Joannes Praenestinus Musicae Princeps".

La produzione di Palestrina, decisamente cospicua, annovera 104 messe (da 4 a 6 voci), 340 mottetti (da 4 a 12 voci) e 119 madrigali (da 3 a 6 voci), ovvero le forme del repertorio cinquecentesco più diffuse nel genere polifonico sacro e profano. A tale nucleo primario di composizioni pubblicate tra il 1554 e il 1594 e ai numerosi brani ospitati in antologie miscelanee si aggiunge un ulteriore e consistente gruppo di opere sacre a vario organico e di altrettanto diversificata destinazione liturgica: circa 200 brani, tra inni, offertori, lamentazioni, litanie, magnificat. L'intera produzione è oggi consultabile in tutte le principali biblioteche musicali italiane ed europee, in due monumentali edizioni: la prima è stata curata da Franz Xaver Haberl per Breitkopf & Härtel in 32 volumi tra il 1862 e il 1907, la seconda è stata iniziata nel 1939 da Raffaello de Rensis per l'Istituto Italiano di Storia della Musica, proseguita da Raffaele Casimiri fino al 1943 e condotta a termine da Lino Bianchi tra il 1955 e il 1987, per un totale di 34 volumi.

Palestrina e la controriforma: il primato della polifonia sacra

Nelle 25 sessioni generali del Concilio di Trento, con cui si ufficializza la reazione della Chiesa romana alla Riforma protestante, la musica è oggetto di specifica attenzione per ripristinare i dettami teorico-pratici più consoni alla disciplina canora ecclesiastica. Il messaggio controriformistico professa innanzitutto la superiorità assoluta della musica vocale (negando l'eventuale supporto di strumenti e soprattutto vietandone l'utilizzo in chiesa), l'incontaminata purezza del canto gregoriano e il suo recupero attraverso la polifonia, la semplicità testuale e melodica cui devono ispirarsi i versi latini e la musica per celebrare la rinnovata grandezza della Chiesa cattolica.

L'influsso che queste direttive esercitano su Palestrina nel periodo più fecondo della sua attività (che coincide con il succedersi al soglio romano di ben sette pontefici) è innegabile, ma è altrettanto innegabile l'insofferenza dell'autore verso ogni forma di sottomissione che opprime le scelte creative, limitando la libertà personale all'osservanza di prescrizioni imposte.

Sono infatti ripetuti e numerosi, in proposito, gli autorevoli richiami all'eccessiva autonomia che, a giudizio delle alte cariche ecclesiastiche, il musicista rivendica per il proprio comporre: lo rivelano in particolare le 52 messe (l'esatta metà del totale) concepite secondo la tecnica della cosiddetta parodia (già sperimentata dal fiammingo Josquin Desprez), in cui un motivo estratto dal proprio o altrui repertorio polifonico sacro o profano (mottetti, chansons, madrigali) e collocato nel tenor, sostituisce il consueto cantus firmus gregoriano (utilizzato da Palestrina in sole sei messe) e privilegia l'innesto di un elemento decisamente "laico" nella sacralità della liturgia polifonica.

Inoltre, Palestrina utilizza per ben cinque messe il titolo *Sine nomine* che, di per sé, attesta l'intento di non rivelare la fonte originale (talvolta desunta da motivi musicali estranei al decoro liturgico) su cui si costruisce e si sviluppa l'impianto polifonico.

Altre volte ancora è la libera invenzione a ispirare Palestrina, quando, senza attingere a modelli precedenti, egli si avvale di un soggetto melodico totalmente originale (sempre posto nel tenor) e vi elabora l'intera composizione. È il caso della celebre *Missa Papae Marcelli* a sei voci, dedicata alla memoria del pontefice Marcello II e assunta da intere generazioni di epigoni palestriniani come l'emblema dello spirito controriformistico: si tratta forse del più esplicito ossequio alla chiarezza della parola divina, da ascoltare e intendere (*audiri atque percipi*) anche nella sua musicalità, che Palestrina è pronto a restituire con l'immediatezza melodica e con la trasparente linearità della conduzione polifonica.

Meritano poi di essere ricordate le 10 messe composte ed eseguite per la cappella mantovana di Santa Barbara (su committenza del duca Guglielmo Gonzaga) sulla tecnica dell'*alternatim* (che contempla la distribuzione simmetrica dei versetti liturgici tra coro e organo); le due messe *L'homme armé*, realizzate sulla melodia dell'omonima e notissima *chanson*, reiterate fonte già dal Quattrocento di elaborazioni polifoniche franco-fiamminghe; le splendide messe *Vestiva i colli* e *Già fu chi m'ebbe cara*, che seguendo gli schemi della parodia trasferiscono in ambito sacro (e in lingua latina) l'intensa suggestione di due madrigali intonati dallo stesso Palestrina sui rispettivi testi di Orazio Capilupi e di Giovanni Boccaccio (seconda stanza della ballata che conclude la terza giornata del *Decameron*).

Il *Princeps musicae*

Oltre a sancire l'autorevole elogio riconosciuto a Palestrina dai più diretti fruitori del suo magistero, l'iscrizione funebre *Princeps musicae* rappresenta un tributo ben distante dalle classiche epigrafi "a perenne memoria". Le

innumerevoli citazioni (nelle fonti teoriche, nel repertorio musicale e nelle testimonianze di eruditi e musicografi) riservate con puntuale e straordinaria sistematicità all'opera di Palestrina testimoniano la sua reale grandezza. Oggetto di studio, imitazione e assimilazione sarà per tutti un modello stilistico ("a cappella"), utile a connotare una specifica prassi esecutiva (polifonia per sole voci) e destinato nei secoli a esaltare gli immutabili valori di alta tradizione compositiva con una locuzione *stylus antiquus*.

Oltre alle messe, privilegiati capolavori, lasceranno un segno indelebile anche i mottetti che includono alcuni pregevoli *Salve Regina* (a 4-5-6-8 voci) e uno splendido *Stabat Mater* a 8 voci (sul testo della sequenza di Jacopone da Todi) e i madrigali, che intonano o parafrasano componimenti dal *Canzoniere* di Petrarca e altri testi, tra cui le stanze della celebre *Vergine bella che di sol vestita*, offrendo un saggio di esemplare commistione tra soggetto "spirituale" e lingua volgare.

È insomma il linguaggio musicale lineare e mai virtuosistico, col suo perfetto equilibrio tra effusione melodica ed elaborazione contrappuntistica, ad affermarsi come il contributo più autentico e creativo di Palestrina.

Andrea e Giovanni Gabrieli

La potenza economica della Repubblica, la sontuosità delle feste di Stato, le frequenti occasioni rituali solennizzate dalla musica attirano a Venezia musicisti da ogni parte d'Europa. Nel corso del Cinquecento la città elabora un proprio stile musicale, basato sulla magniloquenza sonora, sui contrasti timbrici e dinamici, sugli effetti spaziali ottenuti con l'impiego dei cori contrapposti. Quest'arte è portata alla perfezione da Andrea e Giovanni Gabrieli.

Il fasto della Serenissima

Il XVI secolo coincide, per Venezia, con il periodo in cui l'espansione territoriale, la potenza politica e la fioritura delle arti toccano l'apice. L'economia florida, l'editoria musicale attiva, il ricco apparato rituale pubblico e le frequenti occasioni d'impiego rendono la città un polo d'attrazione per i musicisti che vi concorrono in gran numero, attratti anche dalla possibilità di apprendere nuove tecniche e di sperimentare nuove sonorità. Le feste di Stato, religiose e politiche, sono le occasioni più vistose nelle quali si manifesta un'attività musicale intensa e ramificata.

Il prestigio maggiore, in città, spetta alla cappella musicale della basilica di San Marco. Alle dirette dipendenze dei dogi, la cappella è impiegata nei riti ecclesiastici ma anche nelle feste civiche. Può contare su organici imponenti (vi sono attivi 30 cantori, 20 strumentisti, 2 organisti) ed è celebre per l'eccellenza delle esecuzioni. Nel 1527 assume la carica di maestro della cappella ducale il franco-fiammingo Adrian Willaert, che mantiene l'incarico per 35 anni; sotto la sua direzione, la cappella conosce il massimo splendore.

La struttura della basilica di San Marco stimola la sperimentazione di nuove soluzioni sonore.

Nella basilica si fronteggiano due cantorie, ciascuna con un organo proprio (il raddoppio dell'organo è decretato già nel 1490); in ogni cantoria si raccoglie un gruppo corale, composto da voci e da strumenti, che crea una sorta di effetto "stereofonico", dialogando con il gruppo posto dal lato opposto. Lo stile elaborato in San Marco, divenuto poi peculiare della città e dell'area veneta in generale, valorizza gli effetti spaziali, i contrasti timbrici e dinamici, il principio dell'opposizione tra pieno e vuoto. Ma anche al di fuori della basilica veneziana, in città si sviluppa uno stile magniloquente, caratterizzato da grande opulenza sonora.

La tecnica policorale veneziana, che contrappone due o più cori (detti "spezzati", o "battenti"), è descritta nel *Syntagma musicum* di Michael Praetorius. La disposizione fondamentale prevede otto voci, suddivise in due cori contrapposti che si rispondono reciprocamente e si intrecciano in un gioco sempre mutevole. Si può dare mescolanza di cori vocali e cori strumentali, nonché di parti vocali e parti strumentali all'interno dello stesso coro. Ciò permette di sfruttare a fondo il principio dell'opposizione e del contrasto sonoro che possono realizzarsi tra registri strumentali e vocali, tra livelli dinamici, tra episodi omofonici e altri contrappuntistici.

Inaugurano la prassi policorale nelle pubblicazioni a stampa I salmi a uno et a duoi chori di Willaert (1550). Gli allievi Gioseffo Zarlino e Nicola Vicentino la codificano poi nei loro rispettivi trattati teorici: le *Istitutioni harmoniche* (1558) e *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555).

Andrea Gabrieli

La tecnica dei cori divisi e contrapposti viene perfezionata da Andrea Gabrieli: nella sua produzione la musica profana ha, per la prima volta, pari dignità di quella sacra. Nei sette libri di madrigali pubblicati, Gabrieli si ricollega allo stile di Willaert (vi hanno scarso peso il cromatismo e la coloratura vocale), mostrando però un gusto inedito per il colore, per l'animazione ritmica, per le progressioni armoniche grandiose. Le composizioni sacre consistono, in gran parte, nei mottetti compresi all'interno delle *Sacrae cantiones* (1565) e delle *Ecclesiasticae cantiones* (1576), e nei *Psalmi Davidici a sei voci* (1583). Gabrieli vi applica la tecnica imitativa con molta libertà, allontanandosi dalle tecniche fiamminghe: ricerca una declamazione naturale e il senso del colore, tramite sempre nuove combinazioni dei gruppi vocali.

Nell'opera di Andrea Gabrieli rifulge l'arte tipicamente veneziana della policoralità in tutto il suo splendore. Le composizioni a più cori applicano sistematicamente il gioco degli ispessimenti e degli assottigliamenti sonori: Gabrieli sfrutta gli effetti spaziali, alterna e riunisce i cori, utilizza effetti d'eco, impiega combinazioni di voci e strumenti ricche e versatili, alterna una possente declamazione corale a una moderata polifonia imitativa.

Quasi tutte le composizioni policorali sono comprese nei *Concerti* che includono parti della messa, un *Magnificat* e brani profani (la raccolta è pubblicata postuma nel 1587 dal nipote Giovanni assieme ad alcune sue

composizioni). La fama di Andrea, come compositore e organista, è vasta: oltre che in Italia si estende – grazie ai numerosi viaggi all'estero e alle relazioni personali – in Austria, in Baviera, in Svevia e in Boemia. A Monaco è in stretto contatto con Orlando di Lasso, ad Augusta con i Fugger; molti allievi si recano a Venezia per studiare con lui. Le sue opere conoscono numerose ristampe e, fino a metà Seicento, l'opera di Andrea Gabrieli esercita un influsso durevole.

Giovanni Gabrieli

L'eredità artistica di Andrea Gabrieli è raccolta dal nipote Giovanni Gabrieli, che gli succede come primo organista in San Marco. Nel 1587 (Andrea è morto da due anni) Giovanni pubblica i Concerti per voci et stromenti musicali: una raccolta di composizioni sacre e profane per vari organici, da 6 a 16 voci, la maggior parte delle quali appartiene ad Andrea (la raccolta segna la prima apparizione storica del termine "concerto"). Nei suoi brani, Giovanni Gabrieli amplia notevolmente la varietà degli effetti policorali: impiega le stesse tecniche di Andrea, ma mostra più sensibilità per il colore, più vivacità ritmica, e sfrutta più a fondo le combinazioni timbriche tra cori e tra strumenti. Oltre a intensificare i tratti che già distinguevano la musica dello zio, Giovanni sfrutta sistematicamente la declamazione ritmica, facendo cantare tutte le voci per accordi pieni, facilitando così la chiara percezione delle parole.

Le *Sacrae symphoniae* (1597), che comprendono brani sacri e opere strumentali, recano in partitura l'indicazione degli strumenti da usare: vengono menzionati viole da braccio, organi, cornetti, tromboni. Talvolta compaiono anche prescrizioni dinamiche, come avviene nella Sonata pian e forte. Le *Symphoniae sacrae*, pubblicate postume nel 1615, accentuano i caratteri peculiari della scrittura strumentale, non più ricalcata solo su modelli vocali; episodi strumentali intervengono infatti con funzione di preludio o di interludio; mentre in alcune sezioni il canto solistico florido tradisce l'influenza del nuovo stile monodico.

Le Canzoni e sonate (1615) sono, a tutti gli effetti, musica strumentale pura, che si ricollega alla tradizione della canzone francese piuttosto che a quella del ricercare imitativo a quattro voci. Il principio della policoralità è dominante: anziché l'imitazione continua prevalgono le strutture accordali, secondo una tecnica mediata dalle grandi composizioni mottettistiche.

L'influsso di Giovanni Gabrieli è assai vasto: la sua fama eguaglia, soprattutto in Germania, quella di Andrea. Heinrich Schütz, che si reca a Venezia per studiare con lui, resterà per tutta la vita debitore nei confronti del maestro; al suo stile si ispirano anche Giovanni Croce nelle sue messe policorali e Claudio Monteverdi nel *Vespro della beata Vergine* (1610).

Tomás Luis de Victoria

Victoria è il più grande compositore spagnolo del Cinquecento e una delle principali figure della civiltà musicale dell'Europa rinascimentale. Per secoli il

suo stile sarà, insieme a quello di Palestrina, modello classico della polifonia liturgica.

Avila

Tomás Luis de Victoria nasce nel 1548 ad Avila, la città situata a metà strada fra Salamanca e Madrid, che vede nascere una delle più fervide e luminose figure del cattolicesimo cinquecentesco: santa Teresa.

Durante l'infanzia di Tomás, la sua famiglia può vantare un elevato tenore di vita; ma nel 1557 il padre muore, lasciando alla moglie 11 figli da allevare. È allora uno zio prete, Juan Luis, a prendersene carico. All'età di 9 anni, in qualità di fanciullo cantore, Victoria entra nella cattedrale di Avila, dove riceve un'educazione musicale sotto la guida dei maestri di cappella Jerónimo de Espinar e Bernardino de Ribera.

È poi molto probabile che in questi anni di apprendistato incontri anche Antonio de Cabezón che, oltre a essere un formidabile organista, è anche fra i compositori più rappresentativi di Spagna.

Si ritiene inoltre che il giovane Victoria riceva anche una solida istruzione letteraria, presso la scuola di San Gil, fondata ad Avila dai gesuiti nel 1554 e apprezzata anche da santa Teresa.

Roma

Quando Victoria lascia i pueri cantores viene inviato a Roma (probabilmente nel 1565) in qualità di cantore presso il Collegio Germanico. Fondata nel 1552 da sant'Ignazio di Loyola, questa istituzione ha come scopo principale la preparazione dei missionari, ma accetta anche studenti a pagamento. Dal 1569 al 1574 Victoria è stipendiato come cantore e organista presso la chiesa di Santa Maria di Monserrato. Dal 1571 tiene anche lezioni di musica per i convittori del Collegio Germanico, diventandone in seguito maestro di cappella.

Nel 1572 pubblica intanto la sua prima raccolta a stampa, un libro di mottetti a 4, 5, 6 e 8 voci, dedicato al cardinale Otto Truchsess, presso il quale Victoria ha probabilmente coperto la mansione di maestro di cappella negli anni immediatamente precedenti. Nel 1575 riceve infine gli ordini religiosi e, in seguito, lascia il Collegio Germanico per passare alla Congregazione dei Preti dell'Oratorio, fondata da san Filippo Neri. Dal 1578 al 1585 è cappellano presso San Girolamo della Carità.

Nei rimanenti anni del suo soggiorno romano Victoria pubblica altre importanti sillogi di composizioni, che costituiscono il nocciolo della sua opera. Nel 1576 vede la luce una raccolta di messe, salmi e magnificat. Nel 1581 vengono pubblicate una raccolta di magnificat e antifone (Cantica Beatae Virginis), e una di inni (Hymni totius anni). Nel 1583 escono una raccolta di messe (Missarum libri duo) a 4, 6 e 8 voci, e una di mottetti a 4, 5, 6 e 8 voci. Nel 1585 vedono la luce una terza raccolta di mottetti a 4, 5, 6 e 8 voci, e l'Officium Hebdomadae Sanctae.

Madrid

La raccolta di messe del 1583 è dedicata a Filippo II di Spagna e nella lettera dedicatoria Victoria manifesta il desiderio di rientrare in patria. Accogliendo la sua richiesta, nel 1587 il re lo nomina cappellano della sorella, l'imperatrice Maria, che, rimasta vedova, viveva in ritiro con la figlia Margherita presso il Monasterio de las Descalzadas di Madrid. Victoria mantiene questo posto fino alla morte dell'imperatrice (1603), rimanendo anche, fino all'anno successivo, maestro di cappella. In seguito passa, sempre presso lo stesso convento, al posto meno impegnativo (ma non meno remunerativo) di organista, che ricopre fino alla morte.

Quando Victoria arriva al convento, vi risiedono 33 monache, per le quali viene servita messa quotidianamente. Alla cappella sono assegnati 12 preti (tutti esperti di musica e di canto), cui si aggiungono quattro pueri cantores per intonare messe e mottetti polifonici. Per le funzioni più importanti vengono chiamati anche alcuni strumentisti, a maggior ornamento della liturgia. È dunque in un ambiente selezionato, e con il conforto di una solida condizione economica, che si svolge quietamente l'ultima parte della vita di Victoria.

Egli rifiuta infatti le prestigiose offerte, pervenutegli prima da Siviglia e poi da Saragozza, di diventare maestro di cappella delle locali cattedrali.

Fra i vantaggi del servizio presso il Monasterio de las Descalzadas c'è anche una notevole libertà di movimento. Nel 1592 Victoria è a Roma per seguire da vicino la stampa del secondo libro delle messe, e qui viene accolto con molti onori, in particolare presso il Collegio Germanico. Nel febbraio del 1594 si trova ancora a Roma per partecipare ai funerali di Palestrina; tornerà a Madrid nel 1595.

Nel 1600 viene pubblicata un'altra raccolta di messe, magnificat, mottetti, salmi, a 3, 4, 8, 9 e 12 voci; e nel 1605 un Officium defunctorum, composto "in obitu et obsequiis sacrae imperatricis", cioè in memoria dell'imperatrice Maria.

La morte coglie Victoria nella residenza dei cappellani del convento il 20 agosto del 1611, circondato dalla stima internazionale.

Bilancio critico

A differenza degli altri grandi maestri rinascimentali, Victoria ha composto soltanto musica sacra. E questa sembra una circostanza alquanto insolita, se si pensa che anche Palestrina, campione della musica liturgica, non si è sottratto alla composizione di madrigali (due libri a 4 voci, uno a 5, uno di madrigali spirituali, e numerosi altri pezzi sparsi in raccolte collettive). La cosa trova numerose concause.

Intanto Victoria (a differenza di Palestrina e di Lasso, nati rispettivamente nel 1525 ca. e nel 1532 ca.) nasce e vive nel tempo della Controriforma, subendone in pieno l'influenza. Poi la sua formazione, che ha inizio in una città dal sentimento religioso particolarmente fervido, avviene presso il

collegio dei Gesuiti, cioè in un acceso clima di militanza cattolica. Il ritorno in Spagna, dove la Controriforma ha assunto toni particolarmente intensi, sembra una naturale conseguenza di queste premesse; inoltre il servizio come cappellano della devotissima imperatrice Maria appare come la circostanza più adatta al loro pieno compimento. Influisce poi forse su Victoria anche l'esempio di un altro importante compositore spagnolo, Cristóbal de Morales, autoconfinatosi nell'ambito sacro per l'influenza dell'intensa devozionalità di Carlo V. Si aggiunga poi la personalità stessa del compositore, caratterizzata dal riserbo (tanto che non ne possediamo alcun ritratto), e dalla tendenza alla solitudine contemplativa che ha comportato negli ultimi anni di vita l'allontanamento dall'attività compositiva e, di conseguenza, la mancanza di nuove pubblicazioni.

Nell'opera di Victoria le grandi forme della tradizione musicale liturgica raggiungono l'equilibrio della classicità, grazie alla combinazione di una sincera ispirazione religiosa, un sicuro senso della proporzione formale, e una solida conoscenza della tradizione. La sua musica ha goduto di straordinaria fama in tutto il mondo cattolico e, grazie all'espansione coloniale spagnola, ha avuto un'influenza indelebile sulla produzione compositiva del secolo successivo nel nuovo mondo.

Orlando di Lasso

Orlando di Lasso è uno dei pilastri della polifonia cinquecentesca. La sua ricca e multiforme personalità gli ha permesso di esprimersi al meglio in tutte le forme musicali del suo tempo, e la sua malinconia ce lo mostra come figura esemplare del travaglio intellettuale all'autunno del Rinascimento.

Dalle Fiandre a Milano

Orlando di Lasso è una delle maggiori personalità della storia musicale occidentale, venerato dai suoi contemporanei, insieme a Palestrina, come princeps musicorum. Eppure, nonostante questa indiscussa notorietà, egli condivide con gran parte dei musicisti cinquecenteschi la medesima sorte storiografica: non possediamo infatti documenti certi intorno alla sua infanzia, i suoi studi musicali, i suoi maestri. E, a rigore, non è certo neppure il nome; perché "Orlando di Lasso" è un'italianizzazione (forse di Rolande, o Orlande, de Lassus) che il giovane compositore assume durante il soggiorno italiano e mantiene fino alla morte. La stessa incertezza vale anche per la data di nascita: 1530, o, più probabilmente, 1532. Certo, invece, risulta il luogo di nascita: Mons, nell'attuale Belgio, vale a dire nel cuore di quella regione franco-fiamminga che dal Quattrocento al Seicento dà i natali a molti fra i maggiori compositori europei.

Sembra che il piccolo Orlando riceva la propria educazione musicale a Mons presso la chiesa di San Nicola, addestrato con i pueri cantores, distinguendosi per la singolare bellezza della voce. Ma unico dato sicuro è che a circa 12 anni, nel 1544, egli entra al servizio del viceré di Sicilia, Ferrante Gonzaga, al cui seguito viaggia per l'Europa e l'Italia, fermandosi prima a Parigi, poi a Mantova, a Palermo e infine a Milano. Questo

peregrinare del giovane Orlando ha parecchie analogie con i viaggi del giovane Mozart. Anche nel caso di Lasso, infatti, i contatti precoci con significativi centri musicali europei devono offrirgli stimoli formidabili, che, innestati su una solida formazione tecnica, rendono multiforme e cosmopolita la sua geniale personalità artistica.

Napoli, Roma e Anversa

Orlando si trattiene a Milano fino ai primi del 1549, quando, a muta della voce ormai avvenuta, è costretto a cambiare strada e a iniziare una vera e propria carriera di musicista. Per quasi tre anni vive a Napoli, subendo l'influenza della ricca vita musicale della città partenopea.

Verso la fine del 1551 si trasferisce a Roma, dove nella primavera del 1553 diviene maestro di cappella a San Giovanni in Laterano, precedendo di pochi anni Palestrina.

Con la fine del 1554 Lasso lascia Roma e si trasferisce ad Anversa, dove si trattiene per un anno circa, e dove avvia la pubblicazione delle sue opere. Sarà questa, negli anni a venire, un'attività lunga, fiorente e ininterrotta. La serie delle pubblicazioni è aperta da: D'Orlando di Lassus il primo libro, dove si contengono madrigali, villanesche, canzoni francesi e motetti a quattro voci (1555), raccolta oggi nota come Opus 1. Contemporaneamente, a Venezia, viene stampato il suo primo libro di Madrigali a cinque voci, e l'anno dopo, ancora ad Anversa, il primo libro dei Mottetti a 5 e 6 voci.

In questi libri iniziali si colgono già distintamente alcuni caratteri salienti della personalità creatrice di Lasso: da un lato un'austera concentrazione espressiva, utilizzata per la produzione sacra e per un particolare filone di madrigali, squisitamente malinconici; dall'altro una felice levità di stile (talvolta insaporita da sapide e maliziose scelte testuali), che trova espressione nelle forme minori profane (chanson, napolitana, villanella, moresca, ecc.). Nell'Opus 1 queste due tendenze sono programmaticamente compresenti.

La differenza di stile apparirà chiara prestando ascolto a due esempi, rispettivamente del filone malinconico e di quello comico: il madrigale *Crudele, acerba, inesorabil morte*, su un cupo testo di Petrarca, e la tedesca *Matona mia cara*, costruita sul buffo parlare italiano di un soldato tedesco, un lanzicheneco.

Monaco

Nel 1556 Orlando si trasferisce a Monaco, per entrare al servizio del duca Alberto V di Baviera, come tenore della cappella ducale, e nel 1558, si sposa (due dei suoi figli, Ferdinand e Rudolph, seguiranno poi le orme musicali del padre). Nel 1563 egli viene quindi nominato maestro della cappella stessa, ricoprendo coscienziosamente questo ruolo per i rimanenti trent'anni, fino alla morte.

Nel periodo di Monaco Lasso mantiene comunque vivi i contatti internazionali, e con gli anni viene universalmente riconosciuto come uno dei

più grandi (se non il più grande) compositori del suo tempo. Nel 1570 ottiene patente di nobiltà dall'imperatore Massimiliano II, e nel 1574 è nominato cavaliere dello Speron d'oro da papa Gregorio XIII. Sia l'imperatore sia il re di Francia tentano a più riprese di averlo presso di sé come maestro di cappella. Lasso sembra tentato dall'offerta di Carlo IX di Francia, ma con la morte del sovrano l'affare salta; e del resto egli dimostra in molti modi di sentirsi legato ai suoi padroni, specialmente al principe Guglielmo (che assume il comando del ducato nel 1579).

Frequenti sono i viaggi all'estero: allo scopo di reclutare cantanti e suonatori per la cappella (per questo si reca, ad esempio, in Italia nel 1574); o per compiti rappresentativi; o anche per esigenze devozionali private (nel 1585 va in pellegrinaggio al santuario di Loreto).

Alle origini della commedia dell'arte

Nel 1568, a Monaco, Lasso si distingue come uno dei principali animatori dei festeggiamenti per le nozze fra il principe Guglielmo e Renata di Lorena. Un ampio resoconto di questi festeggiamenti viene scritto e pubblicato l'anno successivo da un musicista italiano, anch'egli in servizio presso il duca, Massimo Troiano. Uno dei momenti più piacevoli di queste feste è la rappresentazione all'improvviso di una "comedia"; cioè di quel nuovo genere teatrale che si va formando in Italia dalla metà del secolo, e che assumerà in seguito fama internazionale come commedia dell'arte. Anzi, essendo questa caratterizzata dall'improvvisazione su semplici canovacci, la relazione di Troiano, che descrive dettagliatamente lo svolgimento dello spettacolo, assume per gli storici del teatro speciale significato, poiché si rivela come uno dei primi documenti scritti di questo genere teatrale. Nella rappresentazione di Monaco, Lasso gioca un ruolo importante: compone infatti le musiche di intermezzo fra gli atti e ne cura l'esecuzione; inoltre interpreta sulla scena personaggi dal carattere opposto (Pantalone e Zanni), con sommo diletto degli spettatori. Questa spiccata predisposizione di Lasso a interpretare sulla scena caratteri diversi dimostra la sua formidabile capacità mimetica. Una capacità di cambiare pelle che si mostra nel sorprendente polimorfismo della sua musica, e che è possibile rilevare anche da un corposo epistolario con il principe Guglielmo, ritrovato (fortuna abbastanza insolita per un musicista del Cinquecento) nell'Ottocento negli archivi ducali. In queste lettere Lasso mescola francese, italiano, tedesco, spagnolo, e latino, e non perde occasione per comporre giochi di parole in rima.

Orlando Di Lasso

Da una lettera

Affin que v[ot] re Ex[celen] ce voie que ie veulx acomplir sa bonne volunté, qui est que ie donne neü Zeitung a v[ot] re Ex[cellen]tia, si come per la gratias de dios todos las compaignias tanbien los Cavallos é la mercedes de los asinos se portent mediocrement asses fort bien, et equitamus apud locum vocatis clausa, sed pian pianino [...] Il Venturino ogni sera [...] fa luj

solo una comedietta di tre persone, il magnifico, Zannj e Franceschina, di tanta bona gratia, che ci fa quasi pisciar da ridere, e pianger e rider insieme.

Patrocinium musices

Il servizio come maestro di cappella comporta per Lasso la continua composizione di nuova musica. Questa circostanza, combinata a una naturale facilità di scrittura e a una rigorosa disciplina professionale, lo ha spinto a produrre una quantità sterminata di musica, rimasta manoscritta o pubblicata in raccolte. Si contano comunque, fra stampe e manoscritti, 779 mottetti (fra i quali le importanti serie delle Prophetiae Sibyllarum e dei Psalmi poenitentiales), 83 magnificat e 74 messe (costruite parafrasando mottetti e madrigali propri o altrui), più varie altre musiche sacre (falsobordoni, inni, lamentationes, litanie, passioni ecc.). Per il versante profano si possono annoverare 250 madrigali, 31 villanesche, 156 chansons, 109 Lieder.

Bisogna comunque ricordare almeno due importanti imprese editoriali: fra il 1574 e il 1576 vengono infatti pubblicati a Monaco, sotto il titolo di Patrocinium musices, cinque volumi di opere sacre di Lasso (altri volumi seguiranno poi, ma più a carattere antologico). È una sorta di monumento alla grandezza della sua arte, che testimonia quanto essa fosse ritenuta importante ed esemplare. Nel 1604 invece viene pubblicata una raccolta postuma di mottetti, il Magnum opus musicum, che conferma la rilevanza della musica di Lasso anche nel nuovo secolo, pur in contesti musicali ormai profondamente mutati.

Lagrima melancoliche

Gli ultimi anni di Lasso sono caratterizzati da un cupo ripiegamento malinconico, non insolito per una personalità proteiforme come la sua, rafforzato dal vento controriformista che investe in pieno anche la corte di Monaco, unitamente a una salute sempre più malferma. Dopo un colpo apoplettico, le crisi depressive si intensificano fino alla morte, avvenuta il 14 giugno 1594, e attribuita da Thomas Mermann (suo medico nonché amico) a una grave forma di "melancholia hypocondriaca".

Poco prima di morire Lasso porta a termine un ultimo, ampio ciclo di madrigali a sette voci: le Lagrime di san Pietro, su testo di Luigi Tansillo, pubblicate postume nel 1595. Il mesto rimuginare di Pietro sul proprio tradimento (che porta a un pressante bisogno di espiazione) offre a Lasso un'eccellente base per dar vita a una musica dalla tessitura densa e inesorabile. Ne risulta un imponente edificio polifonico dal chiaro sapore malinconico, grande testamento spirituale. Pantalone e Zanni depongono così definitivamente la maschera comica, e si congedano dalla vita lacrimando, in un'Europa ormai orfana dell'unità spirituale e dilaniata dalle guerre di religione.

Martin Lutero e Johann Walter

L'importanza di Lutero per la storia musicale è straordinaria, in quanto straordinario è il valore religioso e pedagogico che egli attribuisce a quest'arte nella sua opera di teologo e riformatore liturgico. È anche autore e adattatore di un gran numero di testi destinati all'intonazione e collabora alla formazione del repertorio musicale della nuova Chiesa con diversi musicisti tra cui Johann Walter.

Lutero e la musica

“Ho sempre amato la musica [...]. La musica è un dono sublime che Dio ci ha dato, ed è simile alla teologia. Non darei per nessun tesoro quel poco che so di musica”, scrive Lutero a Ludwig Senfl nel 1530.

Certamente è l'enorme passione dell'uomo Lutero nei confronti della musica che giustifica la sua straordinaria considerazione per quest'arte, al di là delle possibili spiegazioni ideologiche.

Né l'appartenenza all'ordine di sant'Agostino (che scrisse sì di musica, ma in termini che spesso hanno poco da spartire con la concezione di Lutero) né la nuova esegesi biblica protestante, che porta Calvino e Zwingli a provvedimenti talora radicalmente antimusicali, sono sufficienti a rendere conto di un atteggiamento che avrà conseguenze straordinarie per la civiltà musicale religiosa e civile della Germania e di parte dell'Europa.

Questa passione trova nutrimento nelle competenze musicali di cui è dotato Lutero: da fanciullo impara a cantare, in seguito a suonare il liuto e il flauto e acquisisce nozioni di teoria musicale. Durante il suo viaggio a Roma (1510-11) ha modo di conoscere la superba vita musicale della capitale della cristianità; apprezza le composizioni polifoniche dei fiamminghi, di Heinrich Isaac, Ludwig Senfl (con cui è in rapporto epistolare) e soprattutto Josquin Desprez.

Punto centrale della filosofia musicale luterana è la natura divina della musica. Egli capovolge la concezione cattolica e moralista (condivisa peraltro da Calvino e altri riformatori) secondo cui sono la funzione religiosa e i testi di natura spirituale che nobilitano, redimono, o almeno rendono tollerabile la musica.

Per Lutero, invece, la musica possiede un valore religioso intrinseco, che solo il suo utilizzo in contesti funzionali e verbali di carattere lascivo può distorcere.

La musica deve accompagnarsi alla parola di Dio non per utilitarismo o per esserne redenta, ma perché la loro natura è affine. La musica, unita alla parola, è il mezzo naturale per pregare e lodare Dio e per diffonderne il verbo, ma è anche, per il fedele, esperienza del divino. Lutero non ignora la capacità della musica di agire sulla sfera affettiva, ma ne esalta soprattutto le potenzialità positive di moderazione delle passioni violente, conforto per gli afflitti e incitamento alle buone imprese.

Lutero insiste particolarmente sulla funzione edificante ed educativa (ma anche terapeutica e catartica) della musica, che si esplica, più che

nell'ascolto, nella pratica musicale attiva, cioè nel canto. La musica glorificata nella concezione di Lutero è la musica vocale: è nel canto infatti che si concretizza la naturale unione della musica con il verbo divino e la voce è lo strumento musicale per eccellenza, attraverso cui ogni uomo beneficia del dono della musicalità che Dio gli ha concesso.

L'affermazione del valore primario del canto nel contatto con Dio, insieme alla concezione del "sacerdozio di tutti i fedeli", avvalorano la musica come pratica comune prima che come attività specialistica. Nel rito l'esercizio musicale attivo si sposta dunque, in tutto o in parte, dal coro alla comunità. Contemporaneamente, attraverso un deciso intervento in ambito pedagogico, viene incentivata la preparazione musicale di base, favorendo una tradizione che ancora oggi segna una differenza sensibile nella cultura musicale tra Paesi cattolici e Paesi protestanti.

Sebbene la teologia luterana si basi sulle scritture piuttosto che sulla tradizione della Chiesa, il problema di Lutero nella sua opera di riforma musicale non è quello di opporsi al canto gregoriano o alla polifonia, allo stesso modo in cui il latino viene progressivamente sostituito con il tedesco.

I nuovi presupposti teologici portano certo a sensibili interventi sul repertorio liturgico romano, come l'eliminazione dell'Offertorio, la decisa riduzione del *proprium missae*, e quindi dell'uso di gradualia e sequenze.

Ma al di là dei contenuti del testo liturgico, la preoccupazione di Lutero è che il contatto tra il fedele e Dio sia diretto e non mediato da una ritualità monopolizzata dal celebrante e dai suoi agenti (tra cui la cappella dei musicisti professionali) e contemplata dall'esterno, o subita, dalla comunità.

Il canto comunitario quale canale privilegiato del contatto tra uomo e Dio va salvaguardato e incentivato, ed è indispensabile che il fedele comprenda il senso della parola sacra in esso veicolata e della preghiera che egli innalza al Signore. Questo è il motivo per cui, al di fuori delle chiese cattedrali e dei templi frequentati dalle comunità universitarie, il tedesco deve sostituirsi al latino, così nella liturgia in prosa come nel canto.

La spiccata sensibilità musicale con cui Lutero dimostra di cogliere l'intimo connubio tra parola e intonazione musicale lo porta tuttavia a riconoscere come le versioni tedesche, letterali o "teologicamente perfezionate", dei testi latini spesso non si adattino facilmente alla struttura musicale del gregoriano: "testo e note, accento, melodia e modo di esecuzione dovrebbero trovare origine nella vera lingua materna e dalle sue inflessioni" (Lutero, 1525).

Anche le melodie sacre vengono dunque rielaborate e adattate, altre si attingono dal già ricco repertorio del Lied sacro tedesco preriformistico, o si prendono a prestito dal repertorio popolare, dalle melodie d'arte dei Lieder tedeschi più conosciuti, altre vengono create (spesso attraverso elaborazione e centonizzazione di materiale esistente) parallelamente alla produzione di nuovi testi. Si crea dunque il repertorio di un canto religioso comunitario,

monodico e di facile cantabilità che i fedeli sentono come proprio sia dal punto di vista testuale che musicale.

Lutero stesso è estensore di numerosi testi originali (ce ne sono pervenuti 36), nonché di adattamenti o travestimenti spirituali di testi latini o tedeschi che riceveranno svariate intonazioni come canti monodici comunitari e come elaborazioni polifoniche, e andranno a formare la base di tutti i Gesangbücher evangelici. È inoltre del tutto probabile, in virtù della sua più volte attestata competenza musicale, che Lutero stesso fornisca di intonazione alcuni dei suoi testi.

In ogni caso nel suo lavoro di riforma si giova della consulenza di diversi musicisti tra i quali Georg Rhau, Conrad Rupsch e, soprattutto, Johannes Walter.

Johann Walter

Johann Walter il principale compositore della prima generazione della Riforma, assieme a Balthasar Resinarius e Sixtus Dietrich, si trova al servizio della cappella di corte dell'Elettore di Sassonia quando iniziano i suoi contatti con Lutero. Questi risalgono al più tardi al 1524 anno in cui viene pubblicato il Geystliche gesank Buchleyn con prefazione dello stesso Lutero. Nel 1525 Walter trascorre tre settimane a Wittenberg come consigliere musicale di Lutero, assieme a Conrad Rupsch, nella stesura della Deutsche Messe. Di quella collaborazione Walter offre un resoconto riportato nel primo volume del Syntagma musicum di Praetorius (Wittenberg, 1614-19).

Luterano fervente, Walter legala sua importanza storica anche all'attività di fondatore e organizzatore delle prime istituzioni musicali protestanti. Scioltasi la cappella musicale della corte sassone, Walter infatti insegna musica nella scuola di latino di Torgau. Qui egli organizza una cantoria cittadina i cui cantori provengono dalla scuola e dalle confraternite religiose e sono di diversa estrazione sociale. Questa è la prima istituzione corale libera e non professionale, in cui si realizza l'integrazione propugnata da Lutero tra scuola, chiesa e municipalità, un esempio di grande significato sociale presto seguito in molti altri centri.

Scrivendo la prefazione al Geystliche gesank Buchleyn, Lutero offre il patrocinio alla prima raccolta di Liederpolifonici composti sul nuovo repertorio dei corali protestanti, conferendogli così autorità di modello per le raccolte successive.

Contrariamente a Calvino e ad altri riformatori, Lutero non ripudia infatti la presenza della polifonia all'interno del rito religioso e investe il suo esercizio del più alto valore pedagogico.

Martin Lutero

Prefazione

Symphoniae jucundae

[La musica] è signora e governatrice di quelle emozioni umane (...) che come un padrone governano, o più spesso sopraffanno gli uomini. (...) Se si volesse confortare il triste, spaventare l'allegro, incoraggiare il disperato, umiliare il fiero, calmare l'eccitato o placare chi è in preda all'odio (...) quale mezzo più efficace della musica potremmo trovare? Lo stesso Spirito santo onora in lei lo strumento per il proprio fine (...).

Non è così senza ragione che i padri e i profeti non vollero altro che la musica in sì stretta unione con la Parola di Dio. Dalché abbiamo cotanti inni e salmi dove la parola e la musica si uniscono per muovere l'animo di chi ascolta, mentre presso altre creature viventi, o quando eseguita su uno strumento, la musica rimane un linguaggio senza parole. Dopo tutto il dono del linguaggio combinato col dono del canto fu donato all'uomo al solo fine che egli sapesse di dovere lodare Dio con la parola e la musica unite (...).

Ma quando a tutto ciò si aggiunge lo studio e l'arte, che corregge, sviluppa e raffina la musica naturale, allora possiamo in fine cogliere con meraviglia (sebbene non ci sia dato di comprendere) l'assoluta e perfetta sapienza di Dio in quella sua mirabile opera che è la musica. È straordinario come una voce continui a cantare il Tenor [cioè la melodia corale] mentre, contemporaneamente, molte altre voci le saltellino attorno gagliardamente, giubilando e adornandola di esuberanti melodie, come se la guidassero in una danza divina, cosicché coloro che riescono ad esserne almeno un poco toccati non conoscono nulla di più meraviglioso al mondo. Ma coloro che rimangono insensibili sono in verità degli zotici incapaci di intendere altro che le parole dei poeti da pollaio e la musica dei maiali. (...)

E voi, miei giovani amici, lasciate che vi raccomandi questa nobile, salutare e gioiosa creazione di Dio. Grazie ad essa potrete sfuggire desideri indecenti e cattive compagnie, avvezzandovi al tempo stesso a ravvisare e lodare il Creatore.

La raccolta di Walter, come altre raccolte successive, si rivolge infatti principalmente alla scuola, ma è certamente intesa anche per l'uso liturgico cui prendono parte i cantori non professionali addestrati appunto nella scuola pubblica.

Il *Gesang Buchleyn*, apparso lo stesso anno delle prime raccolte di corali monodici comunitari, contiene 43 composizioni a 3, 4 o 5 voci, 38 su testi tedeschi (23 di Lutero) e 5 su testi latini.

Musicalmente esso rispecchia in pieno lo stile del primo periodo della Riforma, ancora privo di originalità e legato alla tradizione tedesca del Tenorlied peraltro segnata dal forte influsso fiammingo. E' lo stesso Lutero che ci offre una descrizione di questo stile polifonico e del suo effetto sull'ascoltatore: una voce continua a cantare il Tenor mentre, contemporaneamente, molte altre voci le saltellano attorno adornandola di esuberanti melodie, come se la guidassero in una danza divina.

La fortuna di questa raccolta si misura in quattro nuove edizioni accresciute, pubblicate fino al 1551, e una edizione ridotta delle sole melodie corali pubblicata nel 1526 che costituisce in effetti la prima raccolta organica di canti comunitari.

Accanto alla Bibbia tedesca e al sermone, il corale è certamente lo strumento più potente della dottrina evangelica. Secondo l'opinione gesuita, i corali di Lutero gli procurano seguaci più di quanto la sua predicazione sia in grado di fare. Certamente la diffusione del corale è enorme, nelle chiese, nelle scuole e nelle case dei fedeli. Inoltre, grazie all'atteggiamento liberale di Lutero nei confronti della musica polifonica, esso diviene il sostrato di una grande fioritura artistica che si manifesterà soprattutto a partire dal secolo successivo.

Hans Leo Hassler

Personaggio versatile, uomo d'affari, oltre che organista, Hans Leo Hassler è il maggiore compositore tedesco a cavallo tra il XVI e il XVII secolo. Pur non risultando innovativa, la sua produzione sacra latina e quella profana italiana si inseriscono per profondità di magistero tra i classici della tramontante polifonia vocale rinascimentale; mentre l'efficace fusione dei modelli italiani con la tradizione e lo spirito tedeschi fa dei suoi Lieder un modello per le generazioni seguenti la cui eco arriverà fino a Bach.

La vita e la produzione

Hans Leo Hassler nasce a Norimberga e riceve il battesimo il 26 ottobre 1564. La sua è una famiglia di borghesi e musicisti.

Il padre Isaak, intagliatore di pietre e celebrato organista, impartisce la prima educazione musicale ai figli Kaspar, Hans Leo e Jakob. L'attività dei tre fratelli segue destini affini, a volte coincidenti: tutti attivi ufficialmente con l'incarico di organisti, talora presso gli stessi patroni, alternano l'attività musicale a quella affaristica e diplomatica in virtù della quale, nel 1595, ottengono dall'imperatore Rodolfo II lo stato nobiliare.

Hans Leo è tuttavia l'unico dei tre ad acquisire ampia fama come compositore e a dare alle stampe un numero cospicuo di opere.

Alla formazione musicale e artistica di Hassler contribuiscono in modo determinante l'opera di Orlando di Lasso e dei suoi seguaci, che Hassler assimila forse attraverso l'attività di Leonhard Lechner e l'influsso italiano.

La penetrazione in Germania della musica italiana è fenomeno già in atto dagli anni Sessanta tramite diversi canali: la diffusione di composizioni italiane attraverso l'editoria tedesca, soprattutto a Norimberga; presso i centri musicali tedeschi, l'attività di musicisti italiani (come Ivo de Vento, Antonio Scandello, Gregorio Turini, ecc.), o fiamminghi di stile italiano, che importano nei generi della musica tedesca i modi della musica transalpina, come apertamente dichiarano titoli quali quello dei celebri Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen stimmen nach Art der neapolitanen oder welschen (id est: italienischen) Villanellen di Jacques Regnart; l'apprendistato di

giovani musicisti tedeschi presso i principali centri musicali della penisola, e segnatamente Venezia.

Hassler è di fatto il primo importante musicista tedesco a percorrere questa via, contribuendo a inaugurare una lunga tradizione che vedrà protagonisti musicisti quali Gregor Aichinger, Johann Grabbe, Heinrich Schütz e, non ultimo, il fratello Jakob. Hassler è a Venezia tra il 1584 e il 1585 allievo di Andrea Gabrieli, assieme al celebre nipote Giovanni. Al di là di un possibile contatto personale, Hassler conosce sicuramente le opere di altri esponenti della vita musicale veneziana e italiana del tempo, tra i quali Baldassarre Donato, Gian Giacomo Gastoldi, Orazio Vecchi, Claudio Merulo, Luca Marenzio, i cui influssi, unitamente a quelli di Andrea Gabrieli, risultano spesso evidenti nella produzione del tedesco.

Organista ad Augusta

Forse grazie all'interessamento di Andrea Gabrieli, nel 1586 Hassler entra come organista di camera al servizio di Oktavian II Fugger. Presso il fervido e aperto ambiente culturale della potente famiglia di Augusta, attorno a cui gravitano a vario titolo alcuni dei principali ispiratori dell'opera di Hassler (Lasso, Andrea e Giovanni Gabrieli, Orazio Vecchi, nonché i fratelli Kaspar e Jakob), egli conosce la fase più creativa della propria carriera.

Fatta eccezione per due mottetti apparsi nel 1588, la prima pubblicazione di composizioni di Hassler è una raccolta di Canzonette a quattro voci (Norimberga, 1590), dedicata a Christoph Fugger, cui nel 1596 farà seguito una raccolta di madrigali a 5-8 voci (Augusta). Dopo queste due opere poeticamente e musicalmente italiane, che costituiscono un tributo alla sua formazione musicale nonché una sorta di tradizionale banco di prova per i giovani compositori tedeschi di formazione italiana, nella successiva raccolta profana - i *Neüe teutsche Gesang nach Art der welschen Madrigalien und Canzonetten* a 4-8 voci (Augusta, 1596) - Hassler inizia a realizzare la sua personale fusione delle forme e dell'idioma musicale italiano con la tradizione del Lied tedesco, fusione che culminerà nel successivo *Lustgarten*.

A Oktavian sono dedicate le due raccolte sacre pubblicate da Hassler in quegli anni: le *Cantiones sacrae 4-8 et plurium vocum* (Augusta, 1591) e le *Missae 4-8 vocum* (Norimberga, 1599). La fama di Hassler come compositore è ormai ampiamente diffusa. A partire dal 1594 quasi non passa anno senza che vedano la luce antologie di musiche contenenti una o più composizioni dell'"*excellentissimus author*". Da abile uomo d'affari, approfittando del favore goduto presso l'imperatore, nel 1591 Hassler si assicura da Rodolfo II il privilegio di stampa delle proprie composizioni.

A Norimberga

Alla morte di Oktavian (1600), nonostante le offerte avanzate dalla municipalità di Augusta, Hassler preferisce tornare a Norimberga, assumendo la direzione dell'attività musicale cittadina (1601) e ricevendo l'anno seguente la carica di *Kaiserlicher Hofdiener* di Rodolfo II.

Nel 1601 vedono la luce i Sacri concentus a 4-12 voci (Augusta) e il Lustgarten neuer teutscher Gesäng, Balletti, Galliarden und Intraden a 4-8 voci (Norimberga; ristampati nel 1605, 1610 e, parzialmente, 1615). È questa la sua opera più celebrata, ultima delle profane, dove il genere del Lied tedesco rivitalizzato dall'influsso del balletto gastoldiano, si rifonda sulla base di una metrica di danza e di un andamento accordale, con la melodia, spesso di sapore popolare, evidenziata dall'acuto. La raccolta include anche alcune composizioni strumentali (Intrade).

La produzione per la Chiesa riformata

Nel 1604 Hassler si trasferisce a Ulm dove si sposa dedicandosi, negli anni seguenti, soprattutto ad attività mercantili.

Tra il 1607 e il 1608 vengono pubblicate due raccolte di composizioni dedicate alla liturgia riformata: i Psalmen und christliche Gesänge e i Kirchengesänge: Psalmen und geistliche Lieder. Si tratta in entrambi i casi di intonazioni a 4 voci "auff die gemeinen Melodeyen", sulle melodie corali utilizzate dalle comunità luterane trattate qui in due modi radicalmente diversi: nel primo caso con uno stile fugato ("fugweiss") che rispolvera i modi piuttosto obsoleti del corale mottettistico, lontani dalle novità formali ed espressive affermatesi, soprattutto all'estero, nella seconda metà del Cinquecento; nel secondo caso con uno stile decisamente più "popolare", basato su una semplice intonazione omoritmica con la melodia nella voce superiore ("simpliciter gesetzt") secondo il modello del Kanzionalsatz, introdotto vent'anni prima da Lucas Osiander allo scopo di favorire la partecipazione attiva della comunità al canto liturgico. Conservatorismo (forse persino anacronismo) e funzionalismo appaiono aspetti di una medesima concezione ascetica della religione e della musica atta a servirla.

La produzione hassleriana destinata alla Chiesa riformata è naturalmente in rapporto con il credo religioso praticato nella città di Ulm e a Norimberga, dove le due raccolte vengono pubblicate e in parte composte, mentre la produzione sacra del soggiorno nella cattolica Augusta è piuttosto indirizzata verso le forme della liturgia latina, in uno stile musicale decisamente più italiano, estroverso e "alla moda", sebbene più vicino alla misura della polifonia palestriniana che alle tendenze più avanguardistiche della contemporanea scuola veneziana.

I Psalmen del 1607 vengono dedicati a Cristiano II, principe elettore di Sassonia di fede luterana, al cui servizio, presso la corte di Dresda, Hassler viene chiamato l'anno seguente, assumendovi in seguito la carica di maestro di cappella.

La morte coglie Hassler, da tempo malato, a Francoforte, dove si è recato al seguito della cappella di corte per l'elezione del nuovo imperatore Mattia d'Asburgo.

L'influenza

Musicus inter Germanos sua aetate summus: così recita un epitaffio dedicato ad Hassler dalla sua città natale. Dopo la morte le sue opere continuano a essere stampate, ed è in particolare la produzione tedesca, sia profana che sacra, a essere perpetuata. Nel 1619 vede la luce l'edizione postuma delle Litaney Teutsch, mentre i Salmi del 1608 vengono ristampati ancora nel 1637 e quelli del 1607 (a dispetto del loro carattere conservatore) conoscono eccezionalmente una ristampa nel 1777. Nel 1615 una scelta dai Lieder viene ristampata a Norimberga, assieme ad altri di Valentin Haussmann, sancendo attraverso questa silloge l'influsso che l'opera di Hassler avrebbe avuto almeno fino al 1630 sui giovani liederisti tedeschi.

Ma la popolarità di Hassler percorre anche un altro importante canale, quello del travestimento spirituale, e del conseguente utilizzo in ambito sacro, dell'intera sua produzione liederistica. L'esempio più celebre è il Lied Mein Gmüth ist mir verwirret che diviene oggetto di diversi travestimenti spirituali prima col testo Herzlich thut mich verlangen, poi col celeberrimo O Haupt voll Blut und Wunden entrando a far parte del repertorio classico del corale luterano. La melodia, tuttora eseguita, è stata più volte utilizzata da Johann Sebastian Bach.

Johannes Eccard

Per quanto il giudizio della storiografia musicale ottocentesca – che vede in Eccard il maggiore compositore della Riforma nel XVI secolo – ecceda la portata reale della sua produzione, è innegabile il contributo del musicista alla salvaguardia della vitalità della tradizione musicale luterana in un momento in cui la rivendicazione della funzionalità religiosa del Lied rischia di inaridirne le radici artistiche.

La vita e la produzione

Johannes Eccard nasce a Mühlhausen in Turingia nel 1553. La sua formazione musicale inizia probabilmente per merito di Joachim Burk, giovane Kantor della scuola cittadina di latino inaugurata nel 1563, e prosegue attraverso il tirocinio come corista presso le cappelle musicali di corte di Weimar e di Monaco di Baviera, dove è allievo di Orlando di Lasso. Tornato a Mühlhausen, Eccard stringe un sodalizio artistico con Burk, assieme al quale pubblicherà numerose composizioni, e con il poeta Ludwig Helmbold, di cui egli musica a più riprese i versi. Nel 1574 escono i suoi primi lavori a stampa, pubblicati, come avverrà anche in seguito, nella città natale. Tra il 1577 e il 1578 Eccard è ad Augusta al servizio della famiglia Fugger cui sono dedicati i Neue deutsche Lieder mit 4 und 5 Stimmen (1578), l'unica raccolta di composizioni profane.

L'anno seguente è a Königsberg al servizio di Giorgio Federico di Brandeburgo-Ansbach.

Presso la corte prussiana Eccard svolge funzioni di vice maestro di cappella ottenendo solo nel 1604 il titolo ufficiale di Kappelmeister. Nel 1608 il principe elettore Gioacchino Federico di Brandeburgo, succeduto a Giorgio

Federico nel governo prussiano, nomina Eccard maestro di cappella presso la propria residenza berlinese dove il musicista presta servizio fino alla morte, avvenuta nel 1611. È proprio qui, nella Germania prussiana, che la fama di Eccard resterà a lungo viva e sarà destinata a un precoce recupero storiografico verso la metà dell'Ottocento.

La produzione di Eccard appare abbastanza modesta dal punto di vista quantitativo: essa è formata da circa 250 composizioni vocali (o con partecipazione strumentale ad libitum), da 4 a 8 voci, prevalentemente sacre, ripartite tra un numero limitato di generi e stili musicali. A parte alcune messe giovanili, rimaste peraltro manoscritte, la produzione eccardiana ruota infatti, in ultima analisi, attorno ai generi del Lied e del mottetto.

Dal punto di vista della destinazione sociale, ha notevole rilievo la presenza di oltre 80 composizioni di circostanza, per lo più di carattere religioso, destinate a celebrare le nozze di maggiorenni prussiani e contenute singolarmente in pubblicazioni encomiastiche che vedono la luce a Königsberg tra il 1581 e il 1610. Esse testimoniano da una parte il consolidarsi della fama di Eccard presso l'élite culturale e mondana della città baltica, e dall'altra anche il bisogno del vice Kappelmeister di procacciarsi delle integrazioni economiche.

La fama più duratura di Eccard è però legata al contributo che egli offre allo sviluppo del corale evangelico. Le sue opere più importanti e celebrate sono sicuramente le raccolte dei Geistliche Lieder auff den Choral oder gemeine Kirchenmelodey, a 5 voci, pubblicati in due parti (Königsberg, 1597) e dei Preussischen Festlieder, a 5-8 voci. A dimostrazione della perdurante fama di Eccard, questi vengono pubblicati oltre trent'anni dopo la morte del compositore (Elbing, 1642; Königsberg, 1644) a cura del discepolo Johannes Stobaeus che aveva già curato la ristampa (Danzica, 1634) di una cinquantina di Lieder del maestro tratti dalla raccolta del 1597.

Le raccolte citate documentano due approcci compositivi e stilistici diversi al Lied sacro, che ritroviamo compresenti nell'opera di altri musicisti tedeschi del tempo come Hans Leo Hassler o Michael Praetorius.

Nella prima raccolta, commissionata da Giorgio Federico e concepita come contributo alla compilazione di una liturgia locale, Eccard adotta lo stile più propriamente "funzionale" del Lied: la melodia corale preesistente, patrimonio della collettività religiosa che attraverso di essa realizza la sua partecipazione al canto e al rito religioso, è posta in evidenza al soprano e viene armonizzata con semplicità dalle altre voci, affidate a cantori addestrati, in un lineare andamento omoritmico accordale con chiare cesure tra i versi.

Ma a più di un decennio dalla fortunata introduzione del Kantionalsatz di Osiander, tra i maggiori compositori della generazione di Eccard, matura sempre più la coscienza dei limiti che tale stile pone alla qualità e allo sviluppo artistico delle composizioni destinate alla liturgia, considerate le limitazioni già poste dall'uso di un materiale di partenza (testi e melodie corali) standardizzato. Nella prefazione all'opera, Eccard formula

esplicitamente il proposito di un migliore compromesso tra il fine religioso e le esigenze dell'arte musicale: pur rispettando la melodia corale del soprano e il semplice andamento armonico del basso, la scelta di cinque voci invece delle canoniche quattro e, soprattutto, un'abile conduzione delle tre voci centrali consentono infatti a Eccard di ottenere un effetto polifonico che avvicina queste composizioni alla nobiltà dello stile mottettistico, il quale risulterà invece preminente nelle composizioni della raccolta postuma.

Nonostante la struttura poetica di base (strofica) resti quella tipica del Lied, la libertà dalla melodia corale predefinita e l'utilizzo di un organico vocale ampio e articolato sono presupposti per un dispiego di procedimenti polifonici e una varietà espressiva considerevolmente maggiori, risorse che Eccard pone al servizio di una più intensa corrispondenza con i testi poetici di Helmbold, rivelando l'influsso diretto dell'antico maestro Orlando di Lasso. Questa peculiare fusione di struttura liederistica e intonazione mottettistica resterà nella tradizione musicale tedesca con l'etichetta di Festlied-Stil.

La riscoperta

Dopo circa 200 anni di oblio, la storiografia romantica di ambiente riformatore ha riscoperto Eccard e lo ha assunto come campione della polifonia luterana da contrapporre al cattolico Palestrina. Oggi la musicologia ha ridimensionato questo giudizio, sottolineando tra l'altro il carattere sostanzialmente conservatore della produzione di Eccard, peraltro comune a molti musicisti del nord del Paese ed evidente nel confronto con un altro grande discepolo tedesco di Lasso, Leonhard Lechner. A Eccard resta però il merito di avere contribuito a tutelare la vitalità della tradizione musicale luterana, fornendo un esempio convincente di equilibrio tra le esigenze funzionali di semplicità e partecipazione collettiva del Lied sacro e una scrittura di indiscutibile spessore artistico. Un equilibrio che rende in fondo non immotivata l'etichetta di "classico".

Michael Praetorius

Michael Praetorius è una delle figure più significative della cultura musicale tedesca, nel passaggio tra Rinascimento e barocco. A un'intensa attività di compositore, rilevante per la musica sacra così come per quella strumentale, affianca il lavoro teorico che si concretizza principalmente nei tre volumi del Syntagma musicum, opera tuttora preziosa per le illustrazioni di strumenti musicali di cui è corredata.

La vita

Michael Praetorius – il cui cognome tedesco Schultheiss, o Schultze (letteralmente "sindaco") è latinizzato prendendo spunto dal vocabolo corrispondente praetor – nasce a Creuzburg, in Turingia, nel 1571 (alcune fonti fanno però risalire la nascita al 1569). Figlio di un pastore che ha studiato con Lutero e Melantone, unisce a una solida educazione religiosa uno spirito di studioso vivace e interessato alle diverse culture europee. La sua versatilità in campo musicale, negli aspetti pratici così come in quelli

teorici, nasce da una passione che egli coltiva, inizialmente, come autodidatta, non avendo ricevuto una formazione specifica in questo settore.

Praetorius intraprende i suoi primi studi a Torgau, nella scuola ove il padre aveva collaborato, in qualità di maestro, con Johannes Walter, “primo Kantor del protestantesimo tedesco”. Dopo un periodo trascorso alla scuola latina di Zerbst, appena adolescente si iscrive all’università di Francoforte sull’Oder dove il fratello Andreas, professore di teologia, provvede al suo mantenimento; alla morte di questi, si guadagna da vivere come organista nella Marienkirche, chiesa parrocchiale e cappella universitaria.

Nel 1589 Praetorius comincia la sua carriera vera e propria, che lo porterà a toccare i più importanti centri della Germania del nord e dell’est, in qualità di organista, compositore e maestro di cappella. Già nel 1596, egli figura tra i più famosi organisti tedeschi convocati, per la consacrazione dell’organo della cappella ducale di Gröningen, da Heinrich Julius di Brunswick, al servizio del quale rimarrà per diversi anni. Nel 1602, dopo aver visitato Ratisbona e Praga, si stabilisce a Wolfenbüttel, ove due anni dopo riceve la nomina di Kapellmeister.

Alla morte del suo signore, Praetorius si trasferisce per alcuni anni a Dresda, dove conosce Heinrich Schütz ed esercita la professione di maestro di cappella a Naumburg a partire dal 1614. Dopo alcuni anni di pausa riprende i suoi spostamenti attraverso la Germania: nel 1616 è ad Halle an der Saale, nel 1617 a Sondershausen, dove ha il compito di riorganizzare la cappella di corte, nel 1618 a Magdeburgo con l’incarico, insieme a Schütz e a Samuel Scheidt, di allestire i concerti presso il duomo, nel 1619 è a Lipsia e a Norimberga, nel 1620 a Kassel e poi di nuovo a Wolfenbüttel, dove muore a cinquant’anni d’età.

Le composizioni sacre

Lo spirito della Riforma incide profondamente sulla produzione di Praetorius, che con la sua opera si impegna a dare un indirizzo formale all’espressione musicale protestante. Pur tenendo fede alle sue radici luterane, egli tuttavia accoglie nei suoi lavori influenze di stili compositivi in uso nei paesi cattolici, e soprattutto in Italia. La sua impresa più considerevole, esempio significativo della sua notevole voracità stilistica, è costituita dai 15 volumi delle *Musae Sioniae* (1605–10), una raccolta di 1200 brani basata sull’elaborazione polifonica di melodie liturgiche, soprattutto inni.

La produzione sacra di Praetorius è un’esplorazione sistematica delle tecniche compositive in uso nel repertorio. All’inizio della carriera è molto forte l’entusiasmo per il madrigale italiano, specialmente nell’interpretazione che ne avevano dato Orlando di Lasso e Luca Marenzio; ma tutta italiana è anche la tecnica dei cori alternati – usata da Adrian Willaert nella cappella musicale di San Marco a Venezia – che Praetorius conosce probabilmente attraverso Schütz.

Proseguendo nella sua carriera Praetorius abbandonerà gli intenti emulativi per dedicarsi sempre di più alla creazione di un corpus espressamente concepito per la liturgia protestante. La parte più rilevante delle sue composizioni è costituita dall'elaborazione di inni, in latino o nei vari dialetti tedeschi: con la sua imponente operazione di raccolta Praetorius mette in salvo un patrimonio estremamente interessante per lo studio del repertorio innografico.

Nel rispetto della piena comprensione del testo sacro, così come pretende l'ideale protestante, gli inni vengono armonizzati secondo diverse procedure. Talora Praetorius si rivolge all'antica tradizione della scuola fiamminga, ponendo il cantus firmus al tenore, o facendolo passare via via a tutte le voci secondo procedimenti imitativi; oppure colloca la melodia principale all'acuto, secondo una tecnica innovativa che anticipa lo stile del preludio a corale tipico dei compositori tedeschi tardobarocchi.

Negli anni della maturità, l'interesse di Praetorius per la forma del concerto è documentata dalle composizioni che egli inserisce nelle opere teoriche, trattazioni che, a differenza di quanto si potrebbe credere, hanno stretti agganci con la pratica musicale. Per l'autore, infatti, esse possono essere principalmente intese come sussidio ai maestri di cappella che vogliono sperimentare, anche con un piccolo organico, la tecnica dei cori alternati o l'introduzione degli strumenti nella polifonia sacra.

In questa sua vocazione alla diffusione del sapere musicale (o meglio, del fare, visto che tutto il suo lavoro ha una connotazione fortemente artigianale) si colloca la singolarità di Praetorius, uno dei pochi compositori che cerca sempre di coniugare con sincero fervore l'universo della sperimentazione a quello della didattica.

Le composizioni strumentali

Non bisogna trascurare il grande interesse che Praetorius, egli stesso organista, dedica agli strumenti e alla loro letteratura.

Se la morte non lo avesse colto prematuramente avrebbe portato a compimento un'opera dedicata alla musica strumentale, le *Musae Aoniae*, che sarebbe stata il corrispettivo profano delle *Musae Sioniae*.

Di questo progetto vede la luce solo la quinta delle otto parti progettate, *Terpsichore* (1612), un'antologia, la più completa del periodo, di circa 500 danze a 4 e 5 voci – alcune delle quali raggruppate in suites – prese in buona parte dal repertorio del maestro di ballo francese Antoine Emeraud.

Praetorius espone il progetto delle *Musae Eoniae* nella sua principale opera teorica, il *Syntagma musicum*: alla raccolta di danze francesi avrebbe dovuto seguire un volume, *Euterpe*, dedicato alla musica italiana e inglese. Lo stesso autore afferma di avere il materiale quasi pronto per la stampa: sfortunatamente, però, gran parte dei manoscritti di Praetorius è andata perduta.

Le opere teoriche

È solo nel 1613, con gli *Urania*, che Praetorius comincia a occuparsi di teoria e pedagogia della musica: in questa prima raccolta egli propone brani a 2, 3 e 4 cori, per dare alcuni esempi di prassi esecutiva secondo lo stile veneziano.

La sua opera maggiore resta tuttavia il *Syntagma musicum* (1614–19), la più importante enciclopedia musicale del periodo, ancor oggi fonte di informazioni utilissime per lo studio della musica di quell'epoca. Questo lavoro avrebbe dovuto comprendere quattro parti, ma Praetorius riesce a completarne soltanto tre: la prima, in due volumi, si propone di studiare e spiegare l'evoluzione della tecnica compositiva nella musica sacra e profana, in un excursus che prende le mosse dai padri della Chiesa sino ad arrivare a teorici relativamente recenti, tra i quali l'italiano Gioseffo Zarlino. Anche la terza parte è d'impostazione teorica e contiene una descrizione delle forme musicali, spiegazioni più tecniche sulla musica mensurale, sulla terminologia musicale e infine la prassi esecutiva; in essa sono riportate le traduzioni e i commenti delle prefazioni alle raccolte musicali di Ludovico Viadana, Piero Strozzi, Agostino Agazzari e Giovanni Maria Artusi.

Ma è la seconda parte dell'opera, *De organographia* (1619), a essere conosciuta come uno dei più validi contributi del passato all'organologia (termine coniato da Praetorius), ovvero allo studio delle qualità acustiche e strutturali degli strumenti musicali. Un anno dopo la pubblicazione del volume, ne esce una sorta di integrazione illustrata, il *Theatrum instrumentorum seu Sciagraphia*, una raccolta di xilografie spesso riprodotte negli studi organologici, che raffigurano gli strumenti di tradizione colta e popolare raggruppati per famiglie.

Clément Janequin

Clément Janequin è uno dei più rappresentativi maestri della chanson francese del Rinascimento. Le sue chansons godono del grande favore del pubblico in tutta Europa: un pezzo come *La guerre* (imitazione musicale della battaglia di Marignano) sarà oggetto di numerosi arrangiamenti e imitazioni per oltre un secolo.

La vita e la produzione

Come per tanti altri maestri del Cinquecento, non abbiamo molti documenti sulla giovinezza e sulla formazione di Janequin. Con ogni probabilità nasce a Châtellerault, una cittadina che sorge fra Poitiers e Tours. La data va fissata verosimilmente intorno al 1485; se ne troverebbe conferma nella dedica in versi alla regina di Francia che apre gli *Octante deux pseaulmes de David* (pubblicati nel 1559), dove lo stesso Janequin si dipinge "en povere vieillesse vivant" ("vivendo in povera vecchiaia"). Tale espressione ben si adatterebbe infatti a un uomo di quasi 75 anni. È poi interessante il riferimento alla povertà perché questa caratteristica segna tristemente tutta la vita del compositore.

Si suppone ragionevolmente che Janequin abbia ricevuto istruzione musicale nella sua città natale, presso la cantoria del duomo. Ma il primo dato certo risale al 1505, quando lo troviamo a Bordeaux in qualità di clericus al servizio di Lancelot du Fau, importante umanista investito di numerose cariche ecclesiastiche, e che dal 1515 diverrà vescovo di Luçon.

Bordeaux

Dopo la morte di Lancelot (1523), Janequin entra al servizio di Jean de Foix, arcivescovo di Bordeaux. Essendo ormai diventato prete, può ricevere dal suo protettore diverse piccole prebende, che però, pur sostenendolo, sembra non riescano a sollevarlo veramente da un perdurante stato di necessità.

In questo periodo, comunque, la sua attività di compositore conosce una felice intensificazione, anche grazie a stimolanti rapporti di collaborazione artistica (in particolare con Eustorg de Beaulieu, poeta e musicista).

Agli anni di Bordeaux risalgono alcune fra le più note chansons descrittive di Janequin, in particolare *La guerre*. Questi pezzi vengono pubblicati a partire dal 1529 in raccolte collettive dall'editore Pierre Attaignant, a Parigi, e ottengono un'entusiastica reazione di pubblico.

Dopo la morte di Jean de Foix (1529), Janequin cerca nuove sistemazioni. Il passaggio da Bordeaux nel 1530 di Francesco I, che dopo la pace di Cambrai, può liberare i figli tenuti prigionieri in Spagna dà a Janequin l'occasione di offrire al re la chanson celebrativa *Chantons, sonnons trompetes*. In seguito a ciò egli potrà esibire il titolo di "chantre du roy"; titolo prestigioso che però, a quanto sembra, rimane privo di riconoscimenti economici.

Angers

Dal 1531 Janequin lascia Bordeaux per trasferirsi ad Angers, nella cui cattedrale ricopre peraltro, già dal 1527, il titolo di cappellano. Qui vive il fratello Simon e per questo si pensa che sulla decisione di Janequin di trasferirsi in questa città possa aver inciso anche il desiderio di avvicinarsi ai familiari. Tuttavia i rapporti di Janequin con i propri parenti saranno così burrascosi da sfociare in lunghe e aspre contese legali.

Per quattro anni, fino al 1537, egli è maestro di musica presso la scuola dei chierici della cattedrale e ricopre altri piccoli incarichi ecclesiastici. Ma di questi anni è rilevante soprattutto il consolidarsi della sua fama come compositore di chansons. A Parigi, Pierre Attaignant continua a pubblicare le sue musiche, stampandone quattro raccolte (1533, 1536, 1538, 1540); e da Lione gli fanno eco i volumi di chansons di un altro editore, Jacques Moderne (1540, 1544, 1549).

Musica e poesia

Ad Angers Janequin collabora col poeta Germain Colin che gli fornisce le parole per diverse chansons; tuttavia la paternità di vari testi intonati da Janequin è certamente da attribuirsi a lui stesso.

Come altri compositori cinquecenteschi, specialmente di formazione ecclesiastica (e ricordiamo il caso esemplare di Orazio Vecchi), Janequin ha infatti dimostrato in diverse occasioni di padroneggiare dignitosamente l'arte poetica; inoltre, dato che i testi delle sue chansons sono, per circa due terzi, di autore ignoto, talvolta è ipotizzabile il suo intervento poetico.

Janequin presta certamente attenzione alla poesia francese del suo tempo, come testimonia il rapporto privilegiato che intrattiene con alcuni fra i maggiori poeti del Cinquecento: Clément Marot, innanzitutto; e poi Pierre de Ronsard, Joachim Du Bellay e Jean-Antoine de Baïf (fondatori nel 1549 dell'Accademia della Pléiade, che propone una rinascita della poesia francese basata sui modelli dell'antichità classica).

Jean-Antoine de Baïf

Versi che celebrano Clément Janequin
Verger de musique

Dov'è che non si sente risuonare Janequin,
Janequin che fa così bene inseguirsi le voci,
Che inebria con piacevole nettare coloro che ascoltano
E costringe i loro spiriti ad abbandonare i corpi?

Testo originale:

Où est-ce qu'on n'oït point Jannequin résonner
Jannequin qui si bien fait les voix s'entre-suivre
Que d'un plaisant Nectar les oyans il enivre
Et contreint leus esprits les cors abandonner?

J.A. de Baïf, Verger de musique, XVI sec.

Baïf rende omaggio a Janequin con alcuni versi inclusi nel Verger de musique; Ronsard non è da meno: nella prefazione a una raccolta di Chansons (1560), il poeta cita Janequin fra i più eccellenti musicisti del suo tempo, discepoli del grande Josquin Desprez (ma in realtà notevolmente differenziati fra di loro quanto a generazioni), fra i quali si trovano Jean Mouton, Adrian Willaert, Jean de Richefort, Jean Maillard, Claudin de Sermisy, Pierre Moulu, Jacquet de Berchem, Pierre Certon, Jacques Arcadelt e Orlando di Lasso.

Janequin compare anche in un elenco simile, ma alquanto più ampio (sono citati una sessantina di compositori franco-fiamminghi più l'italiano Costanzo Festa), che si trova nel prologo al quarto libro di Gargantua et Pantagruel di François Rabelais, composto fra il 1548 e il 1552.

Il rapporto profondo di Janequin con Ronsard (il quale aveva una grande passione per la musica, e la teneva in somma considerazione estetica) è testimoniato anche dal fatto che, nel 1552 il poeta pubblica infatti il primo

libro degli Amours, con un'appendice di dieci brani polifonici su suoi testi. Quattro ne sono gli autori: Goudimel, Certon, Muret, e, appunto, Janequin.

Parigi

All'epoca della pubblicazione degli Amours Janequin si trova a Parigi, dove si è trasferito definitivamente già dal 1549. Nella capitale egli può rinsaldare i rapporti con la corte: nel 1555 può dichiararsi effettivamente "chantre ordinaire de la Chapelle du roi", e nel 1577 può addirittura vantarsi della rarissima onorificenza di "compositeur ordinaire du roi". Ma sembra che anche in questo caso alle onorificenze non siano corrisposti adeguati compensi economici, anche in ragione delle difficili condizioni delle casse reali. Il 18 gennaio Janequin detta il suo testamento e poco tempo dopo si spegne, mentre la sua musica guadagna sempre più fama e rispetto in tutta Europa.

Bilancio critico

Benché Janequin pubblici anche due messe, due libri di salmi a quattro voci, e tre raccolte di chansons spirituali, sono le oltre 250 chansons profane che fanno risaltare il suo nome nella vita musicale cinquecentesca. Il variegato corpus delle sue chansons può essere ricondotto ad alcuni filoni principali (corrispondenti grossomodo alle fasi della sua biografia). Il più famoso è il filone delle chansons celebrative, che comprende pezzi di dimensioni insolitamente ampie per la musica profana dell'epoca, e prevalentemente anteriori al 1529. Fra esse spicca *Escoutez tous gentilz Galloys* (nota come *La guerre*), che sembra essere un'imitazione musicale della battaglia di Marignano (trionfo militare di Francesco I). Dopo un'introduzione narrativa, le voci si sbizzarriscono a imitare in onomatopea i suoni e i rumori di una battaglia: cannoni, fucili, trombe, grida, ecc. È un pezzo, di immediata fruibilità e piacevolezza, che gode di straordinaria fortuna di pubblico, e sarà oggetto di numerose riduzioni strumentali oltre che di tante imitazioni nei decenni a venire.

Altro famoso esempio di questo filone è *Resveillez vous, cueurs endormis*, nota come *Chant des oiseaux*, dove l'imitazione in onomatopea riguarda i più svariati canti degli uccelli; o, ancora, *Gentilz veneurs, allez en queste*, nota come *La chasse*.

In questi pezzi Janequin non ricerca ricchezza modulativa (non agisce cioè in profondità sulla struttura compositiva), ma il suo obiettivo è la varietà sonora (al livello quindi della superficie compositiva). La dialettica di questi pezzi è limitata alla combinazione di alcuni gradi modali principali, per ricreare a livello di elaborazione artistica una certa semplicità sonora della natura (canto degli uccelli) o di attività umane organizzate (corni da caccia, trombe militari).

Come ha notato Edward E. Lowinsky (1961), Janequin aderisce così a quella tendenza alla semplificazione del contrappunto cinquecentesco che sfocerà nella nascita del sistema tonale.

In altri filoni Janequin mostra però di seguire anche differenti direzioni creative. Diversi pezzi presentano carattere decisamente lirico (come nelle citate intonazioni di Ronsard). Altri invece inseguono una vena affettuosa di sapore popolaresco (come *Ce moys de may*). O, ancora, si trovano chansons, come *Au joly jeu du pousse avant*, dove lo stretto gioco di imitazioni sincopate allude ai doppi sensi di un testo decisamente sapido e ammiccante.

Jacques Arcadelt

Jacques Arcadelt è, insieme a Philippe Verdelot e Costanzo Festa, il creatore del madrigale cinquecentesco. La sua musica rimane un esempio che tutti i giovani compositori devono conoscere e studiare, fino a metà Seicento, vale a dire fino all'esaurimento creativo del madrigale stesso.

Il cigno oltremontano

Jacques Arcadelt compone musica di buona qualità in tutti i generi (messe, mottetti, magnificat, lamentazioni, chansons, madrigali), tuttavia il suo nome è legato, come quello dei più anziani colleghi Philippe Verdelot e Costanzo Festa, all'invenzione del genere del madrigale.

Per l'esemplarità della sua musica, egli ha duratura fama quale modello per i madrigalisti: la sua prima silloge a stampa, il Primo libro di madrigali a quattro voci (prima edizione nota 1539) avrà, infatti, non meno di 40 ristampe per più di un secolo, fino al 1654 (una di esse perfino a cura di Claudio Monteverdi). Questo è veramente un dato eccezionale per un'epoca in cui buona parte delle composizioni diventano obsolete nel giro di pochi anni.

Gli scarni dati biografici disponibili su Arcadelt possono essere riassunti in brevi tratti. Incerti sono sia il luogo di nascita (forse Liegi) sia la data (1505?). Neanche i suoi studi musicali sono documentati con certezza; tuttavia in un testo del 1560 il poeta Pierre de Ronsard annovera Arcadelt fra i discepoli del grande Josquin Desprez (morto nel 1521), ed è ragionevole pensare che a Firenze egli abbia potuto, se non proprio studiare, comunque usufruire dei consigli e dell'esempio di Philippe Verdelot.

Nella metà degli anni Trenta Arcadelt è sicuramente a Firenze; ma dal 1537 sembra si trasferisca a Venezia, dove in stretta successione (e comunque entro il 1539) vengono pubblicati i primi quattro libri di Madrigali a quattro voci; un quinto seguirà nel 1544.

Dal 1540 al 1551 è a Roma, cantore presso la cappella Giulia, dove riceve diversi benefici ecclesiastici. Nel 1552 ritorna in Francia, come maestro di cappella di Carlo, cardinale di Lorena, e come musico del re. A Parigi pubblica raccolte di messe, mottetti, lamentazioni (ma molta sua musica sacra è comparsa precedentemente in volumi collettivi); in antologie vedono la luce numerose chansons (ce ne sono pervenute circa 120). Arcadelt muore nel 1568 sempre a Parigi.

Al di là di questi dati che, comunque, tratteggiano un'interessante personalità di musico attivo e cosmopolita, il significato storico della musica

di Arcadelt si coglie in relazione al singolare favore di cui gode. E la natura di questo favore si può rilevare in un passo delle Cene, raccolta di novelle del fiorentino Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca.

A cena con il Lasca

Nell'introduzione alle Cene viene presentato un gruppo di quattro giovani fiorentini mentre, in un pomeriggio invernale, si recano a casa di un amico, che "per lettere e per cortesia aveva pochi pari (...) perciòché, oltre l'altre sue virtù, era musico perfetto, e una camera teneva fornita di canzonieri scelti e d'ogni sorte di strumenti lodevoli, sappiendo tutti quei gioveni, chi più e chi meno, cantare e sonare". Riunitisi, i cinque amici "si diedero a cantare certi madrigali a cinque voci di Verdelotto e d'Arcadelt". In una stanza accanto stanno la sorella del padrone di casa e quattro sue amiche (in numero speculare quindi ai cinque giovani) intente a intrattenersi amichevolmente, mentre si scaldano davanti a un bel fuoco acceso. Esse "udirono per ventura i giovani cantare, ma non discernevano altro che un poco di armonia; onde, disiderose d'intender le parole, e massimamente alcune di loro che se ne intendevano e se ne dilettevano, deliberarono (...) che i giovani si chiamassero (...). La qual cosa i gioveni accettarono più che volentieri (...). E, poi che essi ebbero cantati sei od otto madrigali con soddisfacimento e piacere non piccolo di tutta la brigata, si misero a sedere al fuoco".

Questo felice quadretto del Lasca ci offre preziose informazioni. Vi si vede intanto il madrigale fruito secondo le modalità della musica da camera, eseguito a scopo di autointrattenimento da giovani di buona famiglia, tutti, "chi più e chi meno", dilettanti di musica. È quindi nella borghesia cittadina che va cercato il principale sostegno sociale del madrigale degli inizi (e si noti che anche le giovani si intendono e si dilettono di musica). Questo godimento collettivo del madrigale (che è polifonico e richiede quindi il contributo di più esecutori), evidenzia i termini del suo successo.

C'è poi un altro aspetto interessante del testo del Lasca: i fruitori del madrigale riservano molta attenzione al testo poetico che viene intonato. Le ragazze, che stanno in un'altra camera, chiamano a sé i ragazzi perché sentono solo i suoni, mentre vogliono partecipare alla comprensione e al commento delle parole. Il madrigale, insomma (e sta qui la sua affascinante novità), è la recitazione sonora di una poesia; una recitazione armonica, attenta e discreta, e priva degli automatismi strofici della precedente musica profana. Similmente ai protagonisti delle Cene, la piccola combriccola di amici, che costituisce gli interlocutori del Dialogo della musica di Anton Francesco Doni (1544), esegue estemporaneamente diversi madrigali e ne commenta animatamente i testi.

Verdelot e Arcadelt

Nelle Cene i nomi di Arcadelt e di Verdelot (morto anteriormente al 1552) sono dunque presentati come un tutt'uno, e intesi quasi a emblema del madrigale.

Lo stretto connubio dei due compositori è confermato da numerosi altri documenti, fra i quali spicca un passo dei Ragionamenti accademici del matematico fiorentino Cosimo Bartoli, pubblicati nel 1567, ma concepiti già una decina d'anni prima: "già sapete che qui in Firenze Verdelotto era mio amicissimo, del quale io arderei di dire [...] che ci fussino, come invero ci sono, infinite composizioni di musica che [...] hanno del facile, del grave, del gentile, del compassionevole, del presto, del tardo, del benigno, dello adirato, del fugato seconda la proprietà delle parole sopra delle quali egli si metteva a comporre. [...] Dietro alle pedate del quale caminando poi Archadel, si andava in quei tempi che egli stette in Firenze assai bene accomodando".

Dunque, nelle parole di Bartoli, Arcadelt è discepolo e degno continuatore di Verdelot. E per avere un'idea di cosa significhi il madrigale nelle mani di Verdelot basta ascoltare una delle sue migliori realizzazioni, Fuggi, fuggi, cor mio, dal primo libro di Madrigali a quattro voci (stampato nel 1533 ma concepito già almeno un decennio prima). Un breve testo in forma di ballata (ABBA) viene intonato da quattro voci omofonicamente, cioè con quella recitazione armonica del testo di cui si è detto. Le frasi musicali corrispondono fedelmente alla divisione in versi; ma allo stesso tempo ogni minima inflessione affettiva del testo si proietta in efficaci articolazioni del discorso musicale (cadenza, sincope, dialettica armonica ecc.), creando così quel ricco ventaglio espressivo giustamente esaltato da Bartoli. Il pezzo è insomma una miniatura musicale (dura circa un minuto e mezzo) densa di sfumature emozionali, di velocissime accensioni e subiti cedimenti, articolata però con mezzi tecnici poco complessi, alla portata anche di musicisti non professionisti.

Arcadelt assume i fondamenti di questo procedimento. Ma, consapevole del fatto che una semplicità troppo a lungo reiterata diventa presto maniera, reintroduce con grande misura la "gravità" e lo spessore dell'articolazione propri a generi musicali tradizionalmente più austeri (come la messa e il mottetto); mantenendo comunque la sobrietà formale della lezione di Verdelot. Il bianco e dolce cigno, venerato capolavoro del primo libro dei Madrigali a quattro voci, esemplifica la maturazione dello stile di Arcadelt.

Jacques Arcadelt

Il bianco e dolce cigno
Madrigale

Il bianco e dolce cigno

Cantando more, et io

Piangendo giungo al fin del viver mio.

Strana e diversa sorte!

Ch'ei more sconsolato,

Et io moro beato.

Morte che nel morire

M'empie di gioia tutto e di desire.

Se nel morir altro dolor non sento,

Di mille morti il dì sarei contento.

La poesia presenta quattro parti: i versi 1–3, dove viene impostata l'analogia fra il cigno e il poeta; i versi 4–6, dove, all'interno dell'analogia, vengono evidenziate le differenze; i versi 7–8, che colgono l'assurda condizione dell'amante; il distico finale, dove il poeta abbraccia contento questa sua condizione.

A esse corrisponde un'attenta disposizione delle sezioni musicali.

Un'affettuosa declamazione armonica del testo intona fluidamente la prima parte, evidenziandone così la funzione introduttiva, più che espressiva.

Segue un crescendo sonoro caratterizzato dalla salita di tutte le voci nel registro acuto e dall'utilizzo di una cadenza sospensiva, che carica il pezzo di contenuto patetico, mettendo al centro dell'attenzione il poeta. Il declamato armonico che segue, in registro più grave, ritorna alla fluidità narrativa della prima sezione. Per il distico finale Arcadelt ricorre invece a raffinati artifici del contrappunto. Con l'antica nobiltà dei mezzi tecnici utilizzati, egli esalta così il nocciolo concettuale della poesia, in cui il poeta si identifica contento nella sua paradossale contraddittorietà.

È questa, dunque, la grande arte del madrigale: un calibrato gioco oppositivo o combinatorio di imitazione e omofonia, di registri vocali gravi e acuti, di valori delle note lunghi o brevi, di ritmi regolari e di sincopi e accenti. È una policroma traduzione sonora delle modulazioni affettive del testo, attraverso un fitto gioco di analogie: fiumi e venti resi con cascatelle di note brevi; sofferenza e languore resi con dissonanze e cromatismi; solitudine e deserti resi con intervalli ampi e ritmi tardi.

Orazio Vecchi

Orazio Vecchi è uno dei più importanti compositori del secondo Cinquecento. È noto soprattutto per aver inaugurato la "comedia harmonica" (o madrigale dialogico), un genere in cui la tradizionale composizione polifonica assume nuovo carattere narrativo e rappresentativo.

"Modana" e il primo periodo creativo

"Modana è una città di Lombardia,/ Tra 'l Panaro e la Secchia in un pantano,/ Dove si smerda ogni fedel cristiano,/ Che s'abbatte a passar per quella via". Così il modenese Alessandro Tassoni descrive burlescamente la propria città, a causa "delle sue strade lorde, dominate più dalla dea Merdarola che dal dio Febo". Ed effettivamente la Modena del Cinquecento, se paragonata ai principali centri della splendida Italia delle corti, può apparire una cittadina di provincia, poco differenziata dal suo rustico contado. Eppure allo stesso tempo essa si mostra come un luogo di vivace dibattito culturale, capace di dare un importante contributo alla cultura italiana.

Modenesi sono ad esempio il poeta Francesco Maria Molza, il filosofo Lodovico Castelvetro, cui dobbiamo una fondamentale traduzione della Poetica di Aristotele, nonché lo stesso Tassoni, poliedrico letterato, autore della Secchia rapita. Inoltre, Modena è una delle città italiane in cui si accende uno speciale interesse per le idee della Riforma protestante anche fra gli strati popolari, interesse presto soffocato sia dalle autorità ducali sia da quelle religiose.

Anni di apprendistato e prime affermazioni

In questa interessante cittadina (un po' rusticana e un po' filosofa) nasce Orazio Tiberio Vecchi, in uno dei primi giorni del dicembre 1550, da Giovanni e da Isabella Garuti.

Nulla sappiamo della sua infanzia, e molto poco della giovinezza e dei percorsi di studio: alcuni accenni nella dedicatoria di una sua raccolta musicale fanno pensare che riceva la formazione religiosa dai padri benedettini di San Pietro in Modena. Sappiamo invece con certezza che apprende l'arte della musica da Salvatore Essenga; è proprio nel primo libro dei Madrigali a quattro voci di Essenga (1566) che compare il primo madrigale firmato da Orazio Vecchi. In questo modo, seguendo una consuetudine dell'epoca, il maestro presenta il suo giovane allievo, e lo presenta con affetto e orgoglio sulla scena del "theatro del mondo".

Non sappiamo esattamente cosa sia della carriera musicale di Vecchi dopo la morte del maestro (1575). Sappiamo di suoi viaggi alla volta di alcune città vicine, probabilmente per cercare un impiego da musicista professionista all'altezza del suo indubbio talento. Comunque, già nel 1579 gode di buona fama se, in compagnia di altri affermati compositori, partecipa a una raccolta madrigalesca confezionata per le nozze di Francesco de' Medici, duca di Firenze, e Bianca Capello.

Vecchi, comunque, si preoccupa di farsi conoscere oltre i confini locali anche pubblicando diversi libri di sue composizioni: nel 1579 un volume di Mottetti a otto voci; in un anno imprecisato (non ci è pervenuta alcuna copia della prima edizione, ma solo della prima ristampa, del 1580), il fortunato primo libro delle Canzonette a quattro voci; e nel 1580 il secondo libro delle Canzonette a quattro voci.

Maestro di cappella

Dopo esser stato nominato nel 1581 maestro di cappella del duomo di Salò, Vecchi viene chiamato presso il duomo di Modena nel febbraio 1583 per assumervi la medesima funzione e, nel settembre dello stesso anno, pubblica un libro di Madrigali a sei voci. Il servizio a Modena comincerà però, effettivamente, solo l'anno successivo e del resto la permanenza nella città natale non si rivela proprio lineare: Vecchi richiede presto aumenti salariali, che gli vengono concessi perché possa rimanere in città; ma all'inizio del 1586 egli presenta istanza al nuovo vescovo (modenese) di Reggio Emilia per essere assunto in quella città come maestro di cappella della cattedrale. I

canonici di Modena, adirati da questi maneggi, gli revocano la nomina, e già a fine gennaio 1586 Vecchi prende licenza e lascia la sua città. Tuttavia non si stabilisce a Reggio, ma prende tempo e, infine nell'ottobre dello stesso anno, viene nominato canonico nella collegiata di Correggio (rimanendo dunque nello stesso territorio). Nel frattempo, nel 1585, ha pubblicato il terzo libro delle Canzonette a quattro voci.

Correggio e il secondo periodo creativo

Vecchi rimane a Correggio sette anni, fino al 1593. È un periodo prolifico e importante, durante il quale giunge a termine la prima fase della sua produzione, e inizia la seconda, più matura e originale. Nel 1587 pubblica un libro di Lamentazioni e una raccolta (l'unica) di Canzonette a sei voci; nel 1589 il primo libro di Madrigali a cinque voci (anche questo rimasto senza seguito); nel 1590 i Mottetti a 4, 5, 6 e 8 voci. Sempre nel 1590 vedono la luce il quarto libro delle Canzonette a quattro voci, e soprattutto la Selva di varia ricreatione, che dà ufficialmente avvio alla seconda fase creativa. Fino alla Selva infatti Vecchi segue la consuetudine cinquecentesca di tenere distinti i vari generi e stili compositivi: musica vocale sacra, con i suoi vari sottogeneri (messe, mottetti, lamentazioni); musica vocale profana, articolata in madrigali (più dotti e aulici) e villanelle (più semplici nella forma e più leggere nei contenuti dei testi messi in musica); e musica strumentale, per singoli strumenti o per ensemble. Dalla Selva in poi, invece, Vecchi abbraccia la poetica della combinazione dei generi degli stili, parzialmente anticipata dalle Hore di ricreatione inserite nel libro dei Madrigali a sei voci. Fondamento di questa nuova poetica è il supremo ideale della varietà, esposto in un'ampia prefazione alla Selva che spiega il significato estetico dell'opera. Tutte le raccolte successive porteranno poi analoghi scritti introduttivi, molto importanti per capire la poetica e lo stile dell'autore.

Vecchi dimostra anche, fin da giovane, talento letterario oltre che musicale. Al periodo di Correggio, e precisamente al 1587, risale la stesura della sua più ampia creazione in versi, un "capitolo" dedicato in parte alle nozze Pio-Farnese, e in parte a tracciare un gustoso schizzo autobiografico.

Ritorno a Modena e L'Amfiparnaso

Rientrato a Modena nel 1593, Vecchi assume nuovamente la funzione di maestro di cappella del duomo, mantenendola fino alla morte. Ormai egli è un musicista affermato e blandito da varie corti italiane ed europee, e dà piena espressione alla sua nuova poetica. Nel 1597 (oltre a una raccolta di Canzonette a tre voci) escono contemporaneamente il famosissimo Amfiparnaso, e il Convito musicale, che portano avanti la poetica del molteplice, ma ciascuna in modo diverso. Il Convito è un variegato e gustoso centone nello stile della Selva, in cui convivono cicli madrigalistici, canzonette e dialoghi in varie combinazioni vocali. L'Amfiparnaso invece (per il quale l'autore conia la definizione di "comedia harmonica") mostra una sensibile innovazione: anche in esso si trovano alternati vari generi musicali, ma essi sono disposti secondo un preciso filo conduttore letterario come

varie scene di una “comedia”. Vecchi fa così riferimento a quel genere di teatro, allora giovanissimo, che alcuni dei più brillanti attori girovaghi (i “comici” appunto) da pochi decenni hanno inventato, e che dal Settecento in poi sarà universalmente noto come commedia dell’arte.

La specificità della commedia dell’arte consiste nell’improvvisazione a partire da semplici canovacci scritti; e solo dai primi del Seicento i comici più acculturati si dedicheranno a dare forma letteraria più estesa e compiuta a questi canovacci.

Poiché l’Amfiparnaso presenta un testo letterario ben definito e curato, esso è da considerare il primo esempio di testo di commedia dell’arte scritto per intero.

Con ogni verosimiglianza Vecchi, che già si è cimentato con la poesia, è autore anche dei testi poetici dell’Amfiparnaso, e di molte poesie intonate nel Convito e nelle varie raccolte delle canzonette. A questi anni risale anche un’altra testimonianza rilevante (e di sicura attribuzione) del suo mestiere di scrittore: il Breve compendio del peregrinaggio di Loreto (1595), un gustoso volumetto che raccoglie la cronaca di un viaggio fatto al santuario di Loreto dalla Compagnia di San Geminiano di Modena, cui Vecchi appartiene.

Le Veglie di Siena: il crepuscolo

Nel 1604 Vecchi pubblica l’ultima sua opera, Le veglie di Siena, un arioso e felice affresco musicale nel quale viene portata a ulteriore maturazione il nuovo stile iniziato dall’Amfiparnaso. L’ambientazione delle Veglie è costituita da tre riunioni della gloriosa Accademia degli Intronati di Siena, che permettono di dar corpo sonoro ad arguti testi dialogici, probabilmente scritti dallo stesso Vecchi.

Nella prefazione all’opera Vecchi spiega di aver inteso “unire il piacevole col grave; che pur sono correlativi insieme, come padre e figlio” (“Come meglio potrà il musico giovare che col grave, e dilettere che col ridicolo?”), e trae un bilancio della sua seconda stagione creativa: “dunque non paia meraviglia s’io vado hor con le Selve, hor co’i Conviti, hor con le Comedie, et ultimamente con le Veglie di Siena adhescando gli altrui gusti con l’hamo della varietà, et con la rete dell’inventioni; schifando di non darmi tutto ad una forma sola, con la qual senza dubbio potrei piacere à pochi”.

Gli ultimi mesi della vita di Vecchi sono segnati da un triste crepuscolo, a causa delle invidiose macchinazioni del suo ex allievo Geminiano Capilupi, che riesce a rendere il proprio maestro invisibile al vescovo di Modena, e a farlo privare degli incarichi musicali. Tra il 19 ed il 20 febbraio del 1605 Vecchi muore nella sua Modena. Il cronista Spaccini fa sapere che causa ufficiale del decesso è ritenuto “il cattaro”, ma aggiunge subito dopo che, in realtà, tutti dicono che è morto di crepacuore, “per lo torto che vi faceva il Vescovo il levargli la Capella”.

Bilancio critico

Creatore originalissimo, dall'intelligenza arguta e dall'inconfondibile temperamento ironico, Orazio Vecchi è senz'altro una delle maggiori personalità artistiche del secondo Cinquecento, e non solo italiano. Un solido mestiere di musicista, unito a una buona cultura letteraria e a un particolare fiuto per le tendenze emergenti del proprio tempo, hanno fatto di lui uno dei compositori più noti nell'Europa dell'autunno del Rinascimento.

Numerose ristampe delle sue canzonette in Germania, nelle Fiandre e in Inghilterra (e ancora per molti decenni dopo la sua morte) ne garantiranno una duratura, anche se non vistosa, influenza sulla musica barocca continentale. La storiografia non ha mai dimenticato del tutto la sua singolare personalità; e soprattutto in Italia, Vecchi ha goduto di una particolare simpatia a partire dagli anni Trenta, grazie alla tendenza a riscoprire i grandi maestri italiani del passato. Parzialmente sottostimato poi nel secondo dopoguerra, Vecchi è oggetto in questi anni di un'ulteriore riscoperta, criticamente più matura, ed è in corso la pubblicazione integrale (seppur frammentata) delle sue opere.

Luca Marenzio

Luca Marenzio è forse il più importante compositore del secondo Cinquecento: negli ultimi decenni del secolo le sue musiche furono prese a modello in tutta Europa, e le metamorfosi del suo stile rappresentano esemplarmente le vicende dell'ultima, meravigliosa stagione del madrigale polifonico.

Da Coccaglio a Roma

Luca Marenzio nasce nel 1553 (o forse nei primi giorni del 1554) a Coccaglio, fra Brescia e Bergamo, in un paese in cui, come racconta un libro di itinerari del 1670, "si veggono colli, monti, e valli ornate di belle contrade, con Ville e Castelli, molto abitate da popoli industriosi [...] ne' quali si raccoglie gran copia di frumento, miglio e d'altre biade, con vino d'ogni maniera, et oglio, et altra frutta".

Marenzio condivide la medesima sorte storiografica della maggioranza dei musicisti rinascimentali: abbiamo infatti scarsissime notizie della sua infanzia, della giovinezza e della formazione musicale. Essendo quasi inesistenti le informazioni d'archivio, bisogna rifarsi al profilo biografico scritto da Ottavio Rossi (in *Elogi historici di bresciani*, 1620), secondo il quale la sua famiglia sarebbe stata "di bassa e povera conditione", e Luca sarebbe stato preso come fanciullo cantore presso la cappella musicale del duomo di Brescia sotto la guida di Giovanni Contino. Altri documenti attestano che Marenzio aveva una bella voce; e anche il magistero di Contino sembrerebbe confermato dal fatto che Luca è stato al servizio del cardinale di Trento Cristoforo Madruzzo, presso il quale lo stesso Contino ha lavorato infatti a più riprese presentandolo come il suo giovane e geniale allievo. Prima del 1574 sembra comunque che Luca abbia prestato servizio, presumibilmente in veste di cantore, anche presso il duca di Mantova.

Nel 1577 viene pubblicata la prima composizione di Marenzio, un madrigale incluso nella raccolta collettiva *Il primo fiore della ghirlanda musicale*. Ma è dal 1578 che cominciano le prime notizie documentabili con certezza; da quell'anno infatti Marenzio compare fra gli stipendiati del cardinale Luigi d'Este, fratello di Alfonso II, duca di Ferrara, Modena e Reggio. Al servizio del cardinale resterà ininterrottamente fino a quando questi morirà (1586). Al seguito del cardinale, Marenzio soggiorna prevalentemente a Roma e a Tivoli, ma lo segue anche nelle sue visite alla nativa Ferrara. Il salario (cinque scudi al mese) non è particolarmente alto, ma è adeguato a un impegno professionale abbastanza leggero che permette a Luca di esercitare il suo talento fuori dalla cerchia del cardinale, dove è molto ricercato e ben remunerato.

Successo del compositore

Nel 1580 Marenzio pubblica il primo libro di *Madrigali a cinque voci*, opera fortunatissima che godrà di un numero straordinariamente alto di ristampe nei decenni successivi, e che ha un ruolo decisivo quanto insolito nello stabilire la sua fama internazionale (raramente un'opera prima ha così saldo e duraturo successo). Nella raccolta si manifesta quello stile arioso ed eufonico che diventerà la cifra marenziana per eccellenza; uno stile caratterizzato da un morbido ed elegante contrappunto alternato ad affettuosi passi accordali, e da una dolce e sensuale bellezza. Esempari di questo stile sono le intonazioni del madrigale di Battista Guarini *Tirsi morir volea* (un testo imbevuto di erotismo languido e carnale) e di *Liquide perle* (ritenuto modello di eleganza dai suoi stessi contemporanei).

A questo primo libro segue un rapidissimo e quasi prodigioso susseguirsi di pubblicazioni: nel 1581 il secondo libro di *Madrigali a cinque* (dove compare un pezzo radicalmente cromatico, *O voi che sospirate a miglior note*), e il primo libro di *Madrigali a sei voci*, anch'essi prodotti commercialmente molto fortunati; nel 1584 il secondo libro di *Madrigali a sei*, il quarto a cinque, una raccolta di *Madrigali spirituali*, e il primo libro delle *Villanelle a tre voci*. Ma il culmine è raggiunto nel 1585, quando vengono pubblicati il quarto libro di *Madrigali a cinque*, il terzo a sei, il primo (e unico) libro di *Madrigali a quattro*, una raccolta di *Mottetti a quattro voci*, il secondo ed il terzo libro delle *Villanelle a tre*. Nel 1587 escono ancora il quarto libro di *Madrigali a sei*, e il quarto e il quinto libro delle *Villanelle a tre*.

Dopo la morte del cardinale cominciano gli approcci (peraltro tentati anche in anni precedenti) da parte dei principi italiani per accaparrarsi questo giovane genio di successo. La principale trattativa, poi caduta nel nulla, avviene con la corte di Mantova. Grazie al relativo carteggio, sappiamo che Marenzio "è solito spendere qua in Roma più di 200 scudi l'anno oltre le spese" - una bella cifra davvero, che dimostra in quale conto la musica fosse tenuta nell'Italia cinquecentesca - e come a Luca non mancassero le occasioni per sfruttare economicamente la sua meritata fama (nel 1608 Claudio Monteverdi, lamentando in una lettera la propria scarsa remunerazione, valuterà gli introiti di Marenzio e di altri musicisti famosi in cinquecento scudi l'anno).

Firenze e gli intermedi della Pellegrina

Nel 1588 Marenzio pubblica un libro compositivamente importante, ma di scarso successo commerciale: la raccolta di Madrigali a quattro, cinque e sei voci. Nella dedica al conte veronese Mario Bevilacqua (grande figura di mecenate e personalità di spicco nella illustre Accademia Filarmonica di Verona), il compositore segnala un mutamento stilistico, dichiarando di aver composto questi pezzi in modo molto diverso dal passato e di aver teso a una mesta gravità attraverso le parole e le caratteristiche dello stile.

In questa raccolta dominano i versi di Petrarca e di Sannazaro, e lo stile volge decisamente a una maggiore gravità, venata di pensosa malinconia.

Sempre nel 1588 troviamo Marenzio a Firenze, nella cappella musicale dei Medici. Lo stipendio è di venti scudi al mese e, pur non essendo il vero e proprio maestro di cappella, ha alle proprie dipendenze i ragazzi del coro e alcuni allievi (fra i quali spiccano Giulio Caccini e Jacopo Peri). Ma l'anno successivo viene impiegato esclusivamente nell'organizzazione delle grandiose feste in onore del matrimonio tra Ferdinando de' Medici (già cardinale) e Cristina di Lorena. Il momento musicale più importante di questo evento, svoltosi nel maggio del 1589, è l'allestimento di sei intermezzi da intercalare alla rappresentazione de *La pellegrina* (commedia del senese Girolamo Bargagli), nei quali vengono illustrati, con magnifici apparati scenici ed efficaci coreografie, episodi mitologici scelti per simboleggiare l'eccellenza ducale. Le musiche, solistiche e corali, anticipano in un certo senso le prime forme melodrammatiche che vedranno la luce proprio a Firenze una decina d'anni dopo.

Il nuovo stile

Ritroviamo Marenzio a Roma nel 1590, ma non è ben chiaro quale sia qui effettivamente la sua attività. Uno dei suoi protettori è certamente il giovanissimo Virginio Orsini, con l'ancor più giovane moglie Flavia; è nella loro casa che Marenzio abita fino alla metà del 1593, ed è proprio a Virginio che dedica, nel 1591, il quinto libro di Madrigali a sei voci.

Nel 1592 vede la luce un secondo libro di mottetti (oggi perduto), e nel 1593 gli editori Phalèse e Bellère di Anversa stampano in un volume unico i cinque libri fino ad allora editi dei Madrigali a cinque voci di Marenzio. Quest'ultimo è un evento particolarmente significativo e importante, sia perché raro in sé, sia perché testimonia quanto la musica marenziana fosse amata e ricercata nell'Europa continentale. L'anno successivo gli stessi editori cureranno una raccolta analoga dei cinque libri di Madrigali a sei, e, una volta morto il compositore, completeranno le due serie pubblicando la raccolta completa dei Madrigali a cinque e a sei, e affiancando ad esse la serie delle villanelle.

Nel 1594 Marenzio pubblica il sesto libro dei Madrigali a cinque. La dedica al cardinale Cinzio Aldobrandini segnala la vicinanza del compositore a questo mecenate (e infatti in questo periodo Luca risiede presso il cardinale). Ma il sesto libro dei Madrigali è particolarmente importante perché, riprendendo e

sviluppando i mutamenti annunciati dalla citata raccolta del 1588, segna il definitivo passaggio del compositore a una seconda fase creativa. Marenzio si distacca dal carattere elegiaco dei madrigali precedenti, e abbraccia uno stile espressivo più drammatico e dai contrasti più marcati, con l'ampio utilizzo di un recitativo armonico dai partecipati toni patetici. Tale mutamento stilistico si accompagna, in questo come nei successivi libri, a un massiccio utilizzo di testi tratti dal Pastor fido di Battista Guarini.

La Polonia, la morte e il nono libro a cinque

Nel 1595 vedono la luce il settimo libro di Madrigali a cinque e il sesto a sei, che proseguono nella direzione aperta dal sesto a cinque. Nel dicembre dello stesso anno Marenzio parte per la Polonia (dove giungerà nel marzo dell'anno successivo), per andare ad assumervi il ruolo di maestro di cappella del re Sigismondo III. Questo incarico, per il quale è previsto il cospicuo compenso di 1500 scudi l'anno, viene patrocinato dal cardinale Aldobrandini, ma abbiamo ragione di credere che Marenzio non ne sia affatto contento. Sappiamo pochissimo del periodo polacco: il re avrebbe insignito il compositore del titolo di cavaliere; ma, soprattutto a causa del clima oltremodo rigido, Marenzio non resta in Polonia più di un paio d'anni. Anche le notizie relative all'ultimo periodo della sua vita sono scarsissime; tuttavia nel 1598 è documentata la sua presenza a Venezia per la pubblicazione dell'ottavo libro di Madrigali a cinque voci. Infine il 22 agosto del 1599 Luca Marenzio muore a Roma, mentre si trova nei giardini di Villa Medici, ospite forse del fratello.

Tre mesi prima della morte viene pubblicato il nono libro dei Madrigali a cinque voci, un impressionante testamento spirituale in cui Marenzio torna alle movenze contrappuntistiche del primo stile, rivissute però alla luce di una cupa malinconia e caratterizzata compositivamente da spinto cromatismo. Nel nono libro ritorna la poesia di Petrarca (si segnalano soprattutto le intonazioni di Solo e pensoso e di Crudele, acerba, inesorabil morte); e, caso singolarissimo per il Cinquecento, viene utilizzato un testo di Dante, Così nel mio parlar voglio esser aspro, posto ad apertura del libro a guisa di manifesto estetico.

Bilancio critico

Una fonte tarda attribuisce a Marenzio un angosciato sfogo sul letto di morte con padre Giovenale Ancina, nel quale avrebbe ripudiato la propria musica esprimendo il desiderio di cancellarla, se fosse stato possibile. La storia del cantore d'amore convertito e pentito, più che una realtà, è certamente un episodio dell'eccesso di zelo del tempo.

Luca Marenzio, infatti, è forse il più importante rappresentante dell'ultima stagione madrigalesca nell'autunno del Rinascimento e la data della sua morte appare quasi simbolica, come il termine di un secolo che finisce e in cui anche il madrigale si esaurisce.

La sua adesione integrale (pur con tutte le sue peculiarità) alla grande stagione polifonica rende l'arte marenziana estranea al nuovo stile monodico, e il Seicento non tarderà a perdere interesse per questo maestro. Ci vorrà la nuova erudizione storica settecentesca (in particolare di padre Giovambattista Martini) per tornare ad apprezzare la sua grandezza artistica; ma solo con il Novecento è incominciata l'opera di edizione moderna delle musiche di Marenzio che è tuttora in corso.

Gesualdo da Venosa

Personaggio d'alto lignaggio e artista estroso, Carlo Gesualdo coltiva la musica per proprio diletto e con perfetta conoscenza di causa. Nelle sue composizioni madrigalistiche, basate su rapidi contrasti sonori ispirati dalle immagini e dai concetti del testo poetico, spinge l'originalità dei procedimenti linguistici a livelli non ancora toccati dall'arte musicale del suo tempo.

Un musicista aristocratico

Principe di Venosa a capo di vasti domini feudali, appartenente a una famiglia che discende dai re normanni, nipote di Carlo Borromeo e del cardinale Alfonso Gesualdo che aspira al soglio pontificio (sarà il futuro papa Pio IV), Carlo Gesualdo è un personaggio molto in vista nella società napoletana del tempo.

Data la sua condizione aristocratica, egli coltiva la musica per proprio diletto, senza esercitare la professione di fatto; non si cura perciò del facile successo, né di dar pubblicità alla sua opera. Non si riconosce in alcuna scuola e considera un maestro ideale solo Luzzaschi, attivo alla corte estense. Ma conosce e pratica la sua arte ai massimi livelli, con senso di autocritica e spirito di indipendenza nei giudizi, e ne è perfettamente cosciente.

Estroso, dotato di una personalità spiccata e ombrosa e di un carattere irrequieto, Carlo Gesualdo è universalmente noto per le torbide vicende familiari: nel 1590 scopre in flagrante adulterio e uccide, con l'amante, la moglie Maria d'Avalos, celebrata al tempo per nobiltà e bellezza. Passa a seconde nozze nel 1594 con Eleonora d'Este, nipote del duca di Ferrara Alfonso II (il matrimonio è di pura convenienza: la casa d'Este teme l'annessione del Ducato allo Stato pontificio, poiché il duca non ha eredi; per sostenere le speranze di successione ha bisogno dell'appoggio del cardinale Gesualdo). Ferrara, all'epoca, è sede dell'accademia musicale più aristocratica ed esclusiva d'Italia. Vi si tengono esecuzioni raffinatissime e riservate, vi risiede il celebre trio di dame, celebrate per spirito e bellezza oltre che per la loro suprema arte vocale. Da quest'ambiente, Carlo Gesualdo non manca di trarre ricchi stimoli per la sua arte.

L'influsso della corte ferrarese si fa sentire nei Madrigali del terzo (1595) e del quarto libro (1596), nei quali Carlo Gesualdo – che ha già conquistato una spiccata originalità – dichiara d'aver imitato la “nuova maniera” del Luzzaschi, che egli ammirava moltissimo. Ma già in precedenza, il senso di

affinità con la corte di Ferrara era stato acuito dalla frequentazione di Torquato Tasso, suo ospite nel 1588 e nel 1592; il poeta gli aveva fornito il testo di circa 40 madrigali, una decina dei quali erano stati messi in musica da Carlo Gesualdo.

Il compositore intrattiene rapporti anche con Giovan Battista Guarini, nel quale si incarna l'ideale estetico della corte ferrarese: i suoi testi pastorali, eleganti, morbidi e sensuali, sono privilegiati dai madrigalisti di fine secolo.

Le successive raccolte di madrigali sono pubblicate a Gesualdo, nel napoletano, dove il principe risiede sino alla morte e dove mantiene un ampio gruppo di musicisti. Gli aspetti "espressionistici" dell'arte gesualdiana, già sperimentati a Ferrara, si accentuano nel quinto e nel sesto libro di madrigali, dominati da un cromatismo spinto, da ardite successioni di dissonanze, dall'imprevedibilità del decorso armonico. Oltre alle sei raccolte di madrigali a 5 voci, la produzione gesualdiana – non amplissima, nel complesso – comprende due libri di *Sacrae cantiones* a 5 voci (pubblicati a Napoli nel 1603) su testi penitenziali, ricchi di cromatismi e di armonie dissonanti, e i *Responsoria* a 6 voci per l'ufficio della Settimana Santa (1611).

L'arte madrigalistica di Gesualdo

L'invenzione, nei madrigali gesualdiani, è tutta modulata sui contrasti sonori causati dalla rapida alternanza delle immagini poetiche. Per questo Carlo Gesualdo, sostanzialmente indifferente alla qualità letteraria dei testi che mette in musica, predilige testi brevi, nei quali si alternano rapidamente immagini e affetti fortemente contrastanti.

Tipici, in questo senso, i madrigali su testi di Marino, che offrono immagini nitide e concetti arguti in una struttura concisa, epigrammatica, priva di fronzoli retorici.

L'articolazione musicale del testo è fondata sulla segmentazione delle immagini suggerite dal testo poetico e sulla loro individuazione sonora, grazie alla combinazione dei diversi procedimenti della scrittura polifonica. Il discorso procede per opposizioni radicali: all'omofonia si contrappone la scrittura imitativa, alla consonanza la dissonanza, ai soggetti diatonici i soggetti cromatici. È un linguaggio frammentato all'estremo, che nasce da una sensibilità accentuata nei confronti dei suggerimenti emozionali offerti dal testo. Gli affetti rappresentati vanno dal dolore più lacerante alla gioia più esuberante: l'esagerazione dei contrasti è un elemento che l'arte gesualdiana condivide con la retorica manierista.

La raffigurazione musicale degli stati emotivi estremi richiede un vocabolario più ricco di quello impiegato dai contemporanei.

Carlo Gesualdo mostra una sovrana indipendenza dalle regole grammaticali e contrappuntistiche della composizione madrigalistica; impiega il cromatismo a scopo espressivo non in via eccezionale, come vorrebbe la norma, ma in modo estensivo. Il cromatismo armonico esasperato, lo sfruttamento radicale

della dissonanza sono senza dubbio gli aspetti più conturbanti dell'arte gesualdiana.

L'abitudine a sezionare il testo in frammenti e a rendere il significato di parole singole, anziché quello di una frase compatta, produce un effetto "chiaroscurale": il testo poetico è sciolto in immagini isolate e antitetiche, collegate solo dal vincolo concettuale tra i membri logici del testo. Nei madrigali di Carlo Gesualdo, l'unico elemento che assicura la coesione delle sezioni musicali è il testo poetico, che collega per opposizione, per negazione o per parallelismo le immagini verbali-musicali. La compitezza formale e la fluidità del madrigale classico, perciò, si dissolvono; il discorso è esuberante e fantasioso, ma discontinuo.

Per tutto il Seicento, i madrigali di Carlo Gesualdo vengono studiati come un modello di contrappunto licenzioso e altamente espressivo. In tempi moderni (al di là dell'interesse morboso suscitato dalle torbide vicende private, che ha dato origine a una bibliografia corriva) il compositore ha attirato l'attenzione su di sé per i tratti altamente individuali della sua arte: Carlo Gesualdo sembra anticipare, con la sua poetica, la figura dell'artista romantico che si scioglie dalle convenzioni in virtù della sua forza demiurgica.

La Camerata de'Bardi

Con il nome di Camerata fiorentina, o Camerata de'Bardi, si indica un gruppo di letterati e di musicisti che, tra il 1573 e il 1587, usano riunirsi a Firenze in casa del conte Giovanni Bardi. Per consuetudine, tale denominazione viene estesa a un altro gruppo che, dopo la partenza di Bardi per Roma nel 1592, ha come riferimento la casa di Jacopo Corsi. In questo ambito si hanno i primi esperimenti di opera in musica, e tale circostanza ha fatto sì che si parli genericamente di un'unica Camerata fiorentina e le si attribuisca l'invenzione del melodramma, che ha invece un'origine ben più complessa.

La prima Camerata de' Bardi

Le prime attestazioni dell'esistenza della Camerata fiorentina si trovano nella lettera che Pietro Bardi, figlio di Giovanni, scrive nel 1634 al teorico Giovanni Battista Doni e nella premessa apposta da Giulio Caccini alla partitura della sua Euridice (Firenze, 1600-1601). Nessuna di queste due testimonianze si dilunga troppo in dettagli, né sui partecipanti né sull'andamento delle riunioni; non si sa dunque quale sia il posto effettivamente assegnato alla musica nelle discussioni. La Camerata nasce comunque nel quadro più vasto delle accademie letterarie fiorentine, come quella degli Alterati e quella della Crusca, la più celebre, che ha tra i suoi aderenti anche Giovanni de'Bardi con il soprannome dell'"Incruscato".

L'accademia fiorentina è dunque un salotto letterario, e i suoi membri sono più letterati, teorici e musicisti dilettanti che musicisti professionisti. La musica è d'altra parte una componente fondamentale nell'educazione del gentiluomo rinascimentale, come testimonia il Libro del Cortegiano di Baldassare Castiglione.

Principalmente teorici e letterati sono sia Vincenzo Galilei, il padre di Galileo Galilei, sia lo stesso Bardi, mentre sono musicisti Pietro Strozzi, e soprattutto Giulio Caccini, l'unico musicista di rilievo a essere presente agli incontri.

Giovanni de' Bardi

Giovanni de' Bardi, mecenate del sodalizio, appartiene a una potente famiglia di banchieri.

Grande erudito, studioso di filologia e matematica, egli esercita un'influenza profonda sulla vita musicale fiorentina, organizzando per alcuni anni gli spettacoli di corte. Tra questi, una rilevanza particolare hanno i cosiddetti Intermedi della pellegrina, rappresentati a Firenze nel maggio 1589 in occasione delle nozze di Ferdinando I de' Medici con Cristina di Lorena.

Gli intermezzi sono il genere centrale dello spettacolo rinascimentale: dapprima semplici inserti musicali fra gli atti di una commedia o di una tragedia, assumono via via un'importanza sempre crescente, mentre le loro dimensioni e la loro spettacolarità aumentano di pari passo.

Bardi collabora a più di uno di questi eventi: nel 1585 scrive un madrigale da eseguirsi in occasione dei festeggiamenti per Vincenzo Gonzaga ed Eleonora de' Medici; nel 1586, per le nozze di Cesare d'Este con Virginia de' Medici, viene rappresentata una sua commedia, L'amico fido, con intermedi, di uno dei quali è autore lo stesso Bardi.

Gli intermezzi del 1589 costituiscono comunque la sua apoteosi come ideatore e organizzatore.

Per La pellegrina, commedia di Giacomo Bargagli, egli progetta una complessa rappresentazione, organizzata in sei intermezzi ispirati alla filosofia platonica, e composta da venti brani polifonici, cinque sinfonie, e quattro brani monodici. Tre intermedi trattano dell'armonia del cosmo, tre invece del potere dell'armonia umana, un soggetto al centro delle discussioni teoriche rinascimentali. Bardi scrive personalmente il testo del brano d'apertura, "Dalle più alte sfere", intonato da un personaggio che rappresenta l'Armonia, e la musica di un madrigale dell'intermezzo quarto "Miseri habitator", su parole di Giovanbattista Strozzi. Il resto delle musiche sono di Cristofano Malvezzi, Luca Marenzio e Giulio Caccini. La direzione della musica e dei balli è affidata a Emilio de' Cavalieri, mentre Bernardo Buontalenti disegna le scene e i costumi.

L'allestimento dello spettacolo è assai laborioso. Secondo la testimonianza dell'ambasciatore di Ferrara presso i Medici, Ercole Cortile, i preparativi iniziano nel febbraio 1588, quando Bardi stesso si reca a Ferrara per studiare le macchine teatrali in uso presso quella corte, e la musica è pronta nel novembre di quell'anno.

È il trionfo di Bardi, ma anche la fine della sua influenza a corte: già nel settembre 1588, il nuovo granduca Ferdinando ha nominato Emilio de' Cavalieri soprintendente delle attività artistiche e musicali della corte, presso la quale introduce uno spiccato gusto pastorale, come testimonia la

rappresentazione a Palazzo Pitti dell'Aminta di Tasso nel 1590. Cavalieri rimane estraneo al cenacolo fiorentino, anzi si configura più come rivale, e rivendica per sé l'idea di cantare tutta un'azione teatrale da cima a fondo. Anche Giovanni Battista Doni nel suo Trattato della musica scenica (1635) indica in lui l'iniziatore dell'usanza di "cantare tutte le azioni intere", ma sottolinea che lo stile praticato da Cavalieri non ha nulla a che fare con la "buona e vera musica teatrale", che Doni identifica con lo stile recitativo.

Vincenzo Galilei e la polemica antipolifonica

Il potere della musica è uno degli argomenti al centro delle discussioni della Camerata. Il principale ideologo del gruppo è Vincenzo Galilei. Compositore, studioso della musica e della teoria musicale greca (dà alle stampe due inni del musico cretese Mesomede), Galilei è anche un abile suonatore di viola e di liuto. A questo strumento dedica un importante trattato, il Fronimo (Venezia, 1568; 1584), e diverse composizioni, a scopo prevalentemente didattico. Altre sue opere sono andate perdute, e tra queste si ricordano due composizioni, il Canto del conte Ugolino e le Lamentazioni di Geremia, scritte in osservanza alle tendenze monodiche della Camerata.

Galilei è allievo di due dei più importanti teorici del Rinascimento, Gioseffo Zarlino a Venezia, e Girolamo Mei a Roma.

Quest'ultimo, con il quale intrattiene una lunga corrispondenza (1571–81), è sicuramente la personalità che influisce di più sugli orientamenti della Camerata fiorentina, pur senza farne parte direttamente. Ciò è evidente nei due testi teorici che meglio rappresentano le posizioni interne al sodalizio: il Discorso mandato... a G. Caccini sopra la musica antica e 'l cantar bene, scritto da Bardi nel 1578 ma pubblicato solo nel 1763, e il Dialogo della musica antica e della moderna di Galilei, pubblicato a Firenze nel 1581, ma scritto a partire dal 1576, il quale ha per protagonisti lo stesso Bardi e Piero Strozzi.

Alla base di entrambi i testi si trova lo stesso atteggiamento polemico nei confronti della polifonia che era già diffuso negli ambienti ecclesiastici.

In particolare si discute se la musica moderna (polifonica) sia capace di muovere l'animo umano al pari dell'antica musica greca (monodica). Bardi, e con lui Galilei, sulla scorta di quanto affermato da Mei, sostengono la sostanziale inferiorità della musica moderna, dovuta soprattutto all'impossibilità della polifonia di farsi interprete di sentimenti determinati. L'intrecciarsi di molte voci rende incomprensibili le parole e dunque fa che si perda la caratteristica peculiare della musica greca, la stretta unione tra le parole e la musica, che riveste un ruolo subordinato. Da qui la preferenza accordata alla musica monodica.

Giulio Caccini

Prefazione

Le nuove musiche

Io veramente, nei tempi che fioriva in Firenze la virtuosissima Camerata dell'Illustrissimo Signor Giovanni Barbi de' Conti di Vernio, ove concorrevano non solo gran parte della nobiltà, ma anche i primi musici et ingegnosi uomini, e poeti e filosofi della città, avendola frequentata anch'io, posso dire d'aver appreso più dai loro dotti ragionari, che in più di trent'anni non ho fatto nel contrappunto. Imperò che questi intendentissimi gentiluomini m'hanno sempre confortato, e con chiarissime ragioni convinto, a non pregiare quella sorte di musica, che non lasciando ben intendersi le parole, guasta il concetto et il verso, ora allungando et ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della poesia, ma ad attenermi a quella maniera cotanto lodata da Platone et altri filosofi, che affermarono la musica altro non essere che la favella e il ritmo et il suono per ultimo, e non per lo contrario, a volere che ella possa penetrare nell'altrui intelletto e fare quei mirabili effetti che ammirano gli scrittori, e che non potevano farsi per il contrappunto nelle moderne musiche. E particolarmente cantando un solo sopra qualunque strumento di corde, che non se ne intendeva parola per la moltitudine di passaggi, tanto nelle sillabe brevi quanto lunghe, et in ogni qualità di musiche, pur che per mezzo di essi fussero dalla plebe esaltati e gridati per solenni cantori.

G. Caccini, *Le nuove musiche*, Firenze, Marescotti, 1602

La seconda Camerata

Per consuetudine la denominazione di "Camerata fiorentina" viene estesa a un altro gruppo d'intellettuali che, dopo la partenza di Bardi per Roma nel 1592, s'incontra in casa di Jacopo Corsi, e nell'ambito del quale si hanno i primi esperimenti di opera in musica.

Del gruppo di intellettuali attivi nella prima Camerata solo Giulio Caccini è attivo anche nella seconda, della quale fanno parte Cavalieri (che dalla prima si era tenuto distante), il poeta Ottavio Rinuccini, il musicista Jacopo Peri, che presto vi assume un ruolo superiore a quello di Caccini.

Dalla collaborazione di Rinuccini, Peri e Corsi nasce la prima opera in musica, la favola pastorale *Dafne*, rappresentata più volte tra il 1598 e il 1600 con grande successo. Di essa rimangono però solo pochi frammenti che non consentono di capire fino a che punto essa rappresentasse una reale novità.

In questi anni, l'opera in musica nasce da un complesso di fattori tra i quali ricordiamo la preferenza per il canto monodico, la tendenza a differenziare melodia e accompagnamento. Questa è evidente nella pratica di cantare i madrigali affidando a una sola voce la linea superiore, mentre le altre vengono raggruppate in forma d'accordo su un unico strumento a corde, come il liuto.

A queste tendenze generali, Jacopo Peri aggiunge il "recitar cantando", che è una concezione della musica nata dalla volontà di ricreare la stessa mitica perfezione del rapporto tra parola e musica che c'era nella Grecia antica. La sua *Euridice*, la prima opera in musica che ci sia integralmente pervenuta,

ancora su testo di Rinuccini, nel prologo viene definita “tragedia”. Il riferimento alla tragedia greca, dunque, è presente; ma ritenerla l’unico modello del neonato genere teatrale è un errore. E ancora più errato è attribuire a un numero ristretto di intellettuali, con personalità ben distinte, fermenti ben più diffusi e radicati nella prassi musicale del tempo.

Polifonia e musica strumentale

Il madrigale

La nascita del madrigale si collega al rinnovamento linguistico e al nuovo gusto poetico che si affermano nelle corti italiane all’inizio del XVI secolo. Da una parte il madrigale accoglie i semplici procedimenti stilistici del repertorio frottolistico italiano; dall’altra piega le tecniche del contrappunto franco-fiammingo a nuovi intenti espressivi. L’arte madrigalistica, colta e raffinata, presuppone uno stretto rapporto tra musica e poesia: del testo poetico, la musica traduce sonoramente le immagini e i concetti verbali.

Un’arte nobile e “riservata”

All’inizio del Cinquecento la ricerca di una poesia attenta alle qualità espressive e affettive della parola, più che agli artifici formali, promuove una riforma della lingua poetica italiana in senso classicistico. Le Prose della volgar lingua di Pietro Bembo, pubblicate a Venezia nel 1525, mostrano la via: una poesia ispirata al Canzoniere del Petrarca, attenta alla qualità linguistica e sonora, capace di restituire in versi armoniosi testi descrittivi o narrativi, idilli, riflessioni liriche d’argomento amoroso. Le nuove idee determinano il gusto generale nelle corti italiane e favoriscono la nascita e lo sviluppo del madrigale.

Le prime fonti manoscritte del madrigale, provengono da Roma e Firenze e risalgono agli anni tra il 1520 e il 1530; ma è solo a partire dal 1530 circa che i testi musicali su componimenti poetici non strofici vengono chiamati madrigali. Il termine compare per la prima volta in una raccolta pubblicata a Roma nel 1530, dal titolo Madrigali de diversi musici, libro primo de la Serena. Di norma, il testo poetico messo in musica da un madrigale è costituito dalla singola stanza di una canzone, o da una sestina, o da un sonetto. La forma metrica è libera; gli ultimi due versi formano, spesso, un distico. Tra i poeti prediletti, oltre a Petrarca, figurano l’Ariosto dell’Orlando furioso e Jacopo Sannazaro, Pietro Bembo, Luigi Cassola e altri petrarchisti. L’intonazione è cameristica, la destinazione è vocale: ogni linea – tutte le voci hanno uguale importanza – è intonata da un solista, con la possibilità di raddoppi o di sostituzioni strumentali.

Per tutto il secolo, la produzione di madrigali all’interno delle corti e delle istituzioni accademiche è molto ricca.

Comporre ed eseguire madrigali si configura come vero e proprio esercizio accademico; saper prender parte all’esecuzione di un madrigale e comprenderne il raffinato linguaggio è requisito essenziale di un gentiluomo. È un’arte praticata in primo luogo per il diletto di chi esegue la musica, ma

non esclude, a volte, funzioni celebrative: i madrigali vengono intonati a feste, banchetti, matrimoni. Non è raro il caso che il committente sia un personaggio nobile, che intende in questo modo celebrare la bellezza della donna amata. Centri della committenza sono anche le accademie letterarie, come l'Accademia Filarmonica di Verona, che coltivano interessi musicali oltre che poetici.

La caratteristica essenziale del madrigale è il rapporto strettissimo tra musica e poesia: il madrigale mira a esprimere il contenuto del testo poetico tramite mezzi musicali. Si presta così particolare attenzione alle parole singole e ai concetti del testo che più si prestano a suggerire immagini poetico-musicali; e il musicista, più in generale, è stimolato ad adeguare la musica al significato espressivo della parola.

Si ricorre perciò agli espedienti di più varia natura, alle risorse della melodia, dell'armonia, del ritmo, del contrappunto, per rendere con la musica le immagini e i concetti verbali. In ogni madrigale si possono verificare contrapposizioni di registro, episodi dissonanti possono alternarsi ad altri consonanti, ritmi rapidi a ritmi lenti, passi in stile imitativo ad altri in stile accordale. Ne risulta una forma "aperta", basata cioè sull'invenzione continua, senza ripetizione di episodi musicali. Ogni sezione, infatti, si lega strettamente al contenuto del testo poetico di volta in volta messo in musica.

Si definisce "madrigalismo" un procedimento tecnico grazie al quale la musica dà veste sonora a un'immagine, un concetto, un'idea suggerita dal testo poetico. A volte, l'invenzione di figure melodiche connotate in senso descrittivo dà origine a una vera e propria pittura sonora: la musica accoglie e traduce in suoni esperienze del mondo naturale e psicologico. Quando, ad esempio, il testo poetico accenna a una corsa, un volo, un moto rapido, la musica presenta una veloce successione di note; un luogo alto o uno basso (il cielo, l'inferno) sono resi da note acute o gravi. A volte il rapporto tra concetto e segno musicale non è immediatamente percepibile perché richiede un atto d'intelligenza o d'arguzia, come quando vi è una corrispondenza tra l'altezza delle note e le parole mi, fa, sol, la e così via nel testo poetico. Gli artifici musicali possono tradurre i concetti anche dal punto di vista puramente visivo: se note nere (cioè di breve valore) sono poste su parole che implicano oscurità o tristezza, il rapporto fra musica e testo poetico è colto dagli occhi di chi canta, e non dall'orecchio. Non mancano, all'epoca, critiche agli eccessi cui portano questi procedimenti: Vincenzo Galilei li disapprova nel Dialogo della musica antica e della moderna (1581); ma le polemiche toccano solo marginalmente una prassi generale e consolidata.

L'evoluzione stilistica

Intorno al 1530, il linguaggio musicale madrigalistico deve molto a quello della frottola e delle forme affini: passi accordali si alternano ad altri in semplice polifonia imitativa, e i madrigalismi svolgono un ruolo limitato. Costanzo Festa e Philippe Verdelot, tra gli altri, rappresentano l'arte

madrigalistica in questa fase. Sono universalmente celebrati i madrigali di Jacques Arcadelt, che per tutto il secolo vengono presi a modello per il linguaggio diatonico d'una purezza palestriniana, la semplicità dell'ordito polifonico, la lineare armoniosità.

Intorno alla metà del Cinquecento si compie l'innesto del madrigale con i procedimenti e le tecniche formali della chanson e del mottetto, già messi a punto dai franco-fiamminghi.

Prende così il via l'età classica del madrigale, che annovera, tra i compositori, nomi quali Giovanni da Palestrina, Nicola Vicentino, Costanzo Porta, Vincenzo Ruffo e Annibale Padovano. L'organico si stabilizza sulle cinque o sei voci, la declamazione musicale si ritaglia sempre più su quella verbale. L'opera del franco-fiammingo Adrian Willaert esercita in questi anni una grande influenza; la sua raccolta *Musica nova*, apparsa nel 1559, è esemplare per la maestria nel trattamento del testo poetico, il cromatismo impiegato a scopo espressivo, l'incipiente sensibilità armonica, i madrigalismi. Uno sperimentalismo più acceso caratterizza i madrigali di Vicentino, allievo di Willaert, che a fini espressivi impiega un linguaggio fortemente cromatico. Altra figura centrale è il fiammingo Cipriano de Rore, anch'egli allievo di Willaert. Il suo linguaggio musicale è tutto teso, al di là dei vincoli grammaticali, a cogliere il dettato poetico e le sue sfumature: egli cura perciò la declamazione del testo, e drammatizza la poesia per renderne l'atmosfera mutevole con i mezzi musicali.

La generazione di madrigalisti successiva conta, tra gli altri, Luca Marenzio, Philippe De Monte, Orlando di Lasso, Giaches De Wert, Andrea e Giovanni Gabrieli, Alessandro Striggio, Carlo Gesualdo, Claudio Monteverdi. Lo studio della corrispondenza tra testo verbale e musica è spinto ancora più a fondo, il cromatismo è sfruttato intensamente come mezzo espressivo, la musica aderisce con esattezza agli affetti mutevoli suggeriti dalle parole. I madrigalismi, talvolta, sono spinti all'eccesso; la musica si concentra più sulle immagini singole che sul significato generale del testo. Ai poeti già considerati dalle precedenti generazioni di musicisti si aggiungono, ora, Torquato Tasso con le *Rime* e la *Gerusalemme liberata*, e Giovanni Battista Guarini con la "tragicommedia pastorale" *Il pastor fido*: testi ricchi di immagini drammatiche e patetiche, oltre che di affetti vivamente contrastanti.

A questi modelli poetici si connette una nuova scrittura madrigalistica. Le corti di Ferrara e Mantova sono il teatro principale delle sperimentazioni: un linguaggio ardito, ricco di cromatismi e dissonanze, si associa a una declamazione enfatica, tesa alla ricerca di un'espressività incisiva. Verso la fine del secolo è soprattutto Ferrara, dove sono attivi il fiammingo Giaches de Wert e Luzzasco Luzzaschi, che svolge un ruolo di primo piano nel propagare le novità linguistiche. Qui i madrigali non vengono scritti tanto per il piacere degli stessi esecutori, quanto per essere ascoltati a corte, in un ambiente raffinato e riservatissimo; sono eseguiti da cantori professionisti, virtuosi e fortemente specializzati, e sfoggiano uno stile complesso, fiorito e vocalmente impegnativo, aperto alle suggestioni dell'incipiente stile

monodico. Altri centri importanti di produzione e diffusione dell'arte madrigalistica, nella seconda metà del secolo, sono Roma, Firenze e Venezia.

Nella seconda metà del Cinquecento, soprattutto a Roma, si afferma il genere del madrigale arioso, basato su uno stile prevalentemente accordale e su un'accurata declamazione del testo. L'esempio più antico è costituito da una raccolta di Antonio Barré, stampata a Roma nel 1555. La parte superiore emerge dal tessuto contrappuntistico, le parti inferiori hanno un ruolo subordinato; con il predominio della melodia superiore è chiaramente percepibile un incipiente gusto armonico.

Verso la fine del secolo emerge il nuovo genere dei madrigali drammatici, che vengono detti anche commedie madrigalesche. Il genere è chiamato "rappresentativo", ma non è destinato alla rappresentazione scenica: ed è costituito da una vicenda drammatica che si articola in diversi episodi madrigaleschi, alterna episodi nello stile del madrigale colto ad altri in quello della semplice villanella popolarasca.

Le situazioni e i personaggi risentono l'influsso della commedia dell'arte; frequente è la parodia dei dialetti italiani o degli idiomi stranieri. Il cicalamento delle donne al bucato di Alessandro Striggio (1567) è tra i primissimi esempi; L'Amfiparnaso di Orazio Vecchi (1597) allinea episodi di vario carattere, caricaturali o sentimentali, interpretati da personaggi della commedia dell'arte; La pazzia senile di Adriano Banchieri (1598) prende in giro i pruriti amorosi di due vecchi, dei quali si fanno beffe i giovani innamorati.

Oltre il 1620, il madrigale sopravvive soprattutto a scopo didattico: è il genere per eccellenza sul quale si forma un giovane compositore, che impara in questo modo a padroneggiare il linguaggio contrappuntistico e le tecniche compositive, e a trattare nel modo adeguato il testo poetico.

La canzone polifonica francese

La canzone polifonica francese (o chanson) è, insieme al madrigale italiano, il genere vocale profano più importante del Cinquecento. Le sue origini risalgono al Trecento e la sua fortuna si esaurisce all'inizio del Seicento. In questo arco di tempo essa assume vari caratteri, sino alla netta differenziazione tra il tipo franco-fiammingo, legato alla tradizione, e quello parigino, più semplice e immediato.

Le origini

Le origini della canzone polifonica francese si possono rintracciare nei rondeaux e nelle ballades di Guillaume de Machault, dove il contrappunto medievale, nota contro nota, lascia posto a uno stile più moderno caratterizzato dall'emergere della voce acuta (ricca di vocalismi e fornita di testo) sulle voci inferiori (tenor e contratenor con funzione di sostegno e forse strumentali). Successivamente, autori di varia provenienza (molti dei quali attivi alla corte papale di Avignone) compongono canzoni a tre voci che presentano le più sofisticate figurazioni ritmiche in una complessa notazione

musicale (“manierismo”). Agli inizi del Quattrocento, la tendenza a semplificare questo stile porta a preferire sempre più lo scorrevole rondeau (e la breve bergerette) alle forme poetico-vocali più impegnative della tradizione trovierica (ballade e virelai).

Nel Quattrocento la canzone si afferma come “borgognona”, tendendo però ad assumere un carattere internazionale. Gli autori, a partire da Guillaume Dufay e Gilles Binchois, provengono infatti dalle rinomate scuole del ducato di Borgogna, ma operano poi in luoghi differenti, soprattutto presso le corti italiane.

Le canzoni di Dufay e di Binchois, spesso basate su rondeaux, cantano l'amore con gli accenti raffinati della cultura cortese francese, di cui rappresentano il prodotto musicale più caratteristico. Dufay, dal 1420 in Italia, spinge verso la moderna tonalità e intreccia già in disegni imitativi il superius vocale e il tenor strumentale (cui si aggiunge talvolta anche il contratenor), al fine di ottenere maggiore omogeneità. Binchois suddivide ancor più nettamente il testo in eleganti frasi melodiche che iniziano sillabicamente e terminano con vocalizzi e cadenze convenzionali.

I musicisti fiamminghi del secondo Quattrocento, in particolare Johannes Ockeghem e Antoine Busnois, rafforzano il prestigio della chanson (ora “franco-fiamminga”), anticipando elementi cinquecenteschi come l'uso di quattro voci e la rielaborazione contrappuntistica di melodie popolari, sotto la probabile influenza della frottola italiana. Le canzoni del Quattrocento sono raccolte in preziosi manoscritti (chansonnières), alcuni dei quali a forma di cuore.

La canzone franco-fiamminga

Tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, la canzone si rinnova profondamente a opera di una nuova generazione di maestri franco-fiamminghi: Josquin Desprez, Alexander Agricola, Jacob Obrecht, Heinrich Isaac, Loyset Compere, Pierre De La Rue e altri.

Nel nuovo linguaggio, che fonde il rigoroso contrappunto fiammingo con il gusto italiano, i pezzi vengono costruiti come una successione di episodi, in ciascuno dei quali un singolo motivo musicale viene elaborato per lo più attraverso la tecnica dell'imitazione, cioè attraverso la circolazione tra le varie voci (quando essa è continua e rigorosa si parla di “canone”). Le canzoni si sviluppano così come un'alternanza di episodi di carattere differente, alcuni imitativi (dove le voci si intersecano e dialogano) e altri accordali (dove le voci procedono parallelamente). Ciò garantisce varietà e intelligibilità, permettendo l'abbandono delle vincolanti “forme fisse” tardomedievali (ballade, virelai, rondeau).

Sono però frequenti le ripetizioni strofiche e rimane in vita l'antico cantus firmus, sebbene la melodia di base affidata al tenor venga ora tratta anche dal repertorio popolare. Sempre più frequente è poi la tecnica compositiva

della “parodia”, cioè la rielaborazione integrale o parziale di pezzi polifonici già esistenti.

Nel nuovo stile, più personale, le voci (di norma quattro) sono indipendenti ma correlate tra loro ed egualmente importanti.

La voce superiore perde quindi la sua supremazia, mentre la sonorità complessiva assume un’omogeneità che risalta nell’esecuzione con lo stile a cappella, cioè senza strumenti. Questi continuano però a essere usati dai tanti fruitori cui sono destinate le nuove accessibili antologie a stampa che si affiancano ai costosi chansonniers. In particolare, le espressive canzoni di Josquin (in cui le parole più significative del testo sono evidenziate alla maniera italiana), quelle di Compère, contraddistinte dall’uso costante del ritmo iniziale dattilico o “narrativo” (un valore lungo e due brevi), e quelle dei loro contemporanei appaiono in una splendida primizia.

La canzone dopo il 1525: Anversa, Lione e Parigi

La morte di Josquin segna la fine dell’egemonia franco-fiamminga sulla musica europea. Intorno al 1525, infatti, le culture musicali si diversificano in relazione ai luoghi di produzione.

Nel caso della canzone, vi sono tre centri editoriali: Anversa, cuore commerciale e culturale delle Fiandre; Lione, vivace città della provincia francese in posizione strategica e Parigi, capitale musicale, oltre che politica, della Francia.

Ad Anversa opera Tielman Susato; a Lione, Jacques Moderne; a Parigi, Pierre Attaignant: tre editori che sfruttano a fondo le risorse offerte dall’invenzione della stampa musicale.

Le canzoni di Susato mantengono viva la tradizione franco-fiamminga. Abili contrappuntisti come Adrian Willaert e Nicolas Gombert privilegiano infatti l’imitazione motivica, scrivendo in uno stile simile a quello del mottetto. Le raccolte del lionese Moderne sono più eterogenee: vi figurano sia noti autori della capitale, sia altri attivi in provincia (come il fiorentino Francesco Layolle e Dominique Phinot). Il parigino Attaignant incentiva più di tutti le novità, valorizzando la produzione di un gran numero di musicisti e orientandola secondo il proprio gusto e quello del pubblico.

La canzone parigina

Le canzoni pubblicate da Attaignant tra il 1528 e il 1552 si allontanano dalla tradizione franco-fiamminga per la ricercata semplicità e il razionalismo tipicamente francese. Destinate a un piacevole consumo, queste canzoni a quattro voci sono di forma strofica (le antiche “forme fisse” sono tuttavia abbandonate) e di stile prevalentemente omoritmico e sillabico, con le voci che procedono parallelamente e con lineari melodie in rilievo. Le frasi musicali sono ritagliate sui versi, di cui evidenziano accenti e cesure (il caratteristico ritmo iniziale “narrativo” ricalca ad esempio l’iniziale metro dattilico).

Questi tratti si adattano bene ai soggetti poetici: innanzitutto l'amore, anche negli aspetti umoristici e licenziosi; poi temi di carattere narrativo, giocoso e onomatopeico (guerra, caccia, canto degli uccelli, grida di strada, chiacchiere femminili). I testi sono in gran parte dal noto poeta Clément Marot. La canzone parigina, molto apprezzata dal pubblico, è coltivata da numerosi musicisti (tra cui Pierre Certon), ma è legata essenzialmente ai nomi di Claudin de Sermisy e di Clément Janequin.

Sermisy compone diverse canzoni amorose (come *Tant que vivray* e *Languir me fais*), il cui fascino deriva dal delicato lirismo e dalla ostentata semplicità. Janequin svolge invece con spiccato senso dello humour i temi narrativi, inaugurando il fortunato genere della canzone descrittiva con *La guerre*, un brano di grande successo scritto per celebrare la vittoria di Marignano (1515). Fanfare militari e spiritose onomatopее abbondano poi in canzoni come *Le siège de Metz*, *Les cris de Paris*, *Le caquet des femmes*, *La chasse*, *Le chant des oiseaux*, e così anche nelle tante trascrizioni strumentali e nelle numerose imitazioni di altri autori.

La canzone parigina dopo il 1550

Nel secondo Cinquecento ad Anversa, Lione e Parigi nascono nuove tipografie musicali. A Parigi, centro egemone, gli editori che iniziano la loro attività intorno al 1550 (tra cui Le Roy & Ballard) pubblicano ancora le canzoni dei decenni precedenti, più quelle delle nuove, folte generazioni di musicisti locali (Jean Maillard, Guillaume Costeley, Claude Goudimel).

A queste si aggiungono le chansons di maestri fiamminghi come Jacques Arcadelt e poi Orlando di Lasso, che si arricchiscono di elementi propri del madrigale e, nel caso del secondo, piegano il linguaggio contrappuntistico anche a effetti comici.

A partire dagli anni Settanta, si afferma la produzione di Claude Le Jeune che, come lo stesso Orlando di Lasso e poi Jacques Mauduit, tende alla fusione di poesia e musica caldeggiata dai poeti della Pléiade e successivamente perseguita dall'Académie de Musique et de Poésie. Questo ideale estetico di stampo umanistico appare chiaramente nel 1552, quando il poeta Pierre de Ronsard, per dimostrare che la musica è il naturale completamento della poesia, correda i suoi *Amours* di un'appendice di musiche con cui intonare i componimenti poetici della raccolta.

Per ripristinare l'antica fusione di poesia e musica, i compositori attingono inizialmente alle risorse espressive del madrigale italiano: vengono musicati sonetti petrarcheschi, si aboliscono le ripetizioni strofiche e si utilizzano "madrigalismi". Intorno al 1570, con l'istituzione dell'Académie de Musique et de Poésie, si delineano poi indicazioni più precise, seppure alquanto artificiali. I suoi fondatori, Jean-Antoine de Baïf e Joachim Thibaut de Courville, spingono infatti i poeti a ricreare nel francese la metrica quantitativa classica e i musicisti a dare particolare rilievo al ritmo seguendo la successione di sillabe toniche e atone. Questa musica mesurée à l'antique risulta particolarmente convincente nelle chansons contenute nei *Mélanges*

(1585; 1612) e soprattutto nei *Le Printemps* (1603) di Le Jeune, una bella raccolta dedicata alla natura primaverile che chiude con freschezza la stagione della canzone parigina.

Il vaudeville e l'air de cour

Nella Parigi del secondo Cinquecento si sviluppa anche il semplice vaudeville (da *voix de ville*, voci di città), che nella sua veste meno popolaristica genera l'air de cour destinato a dominare la musica vocale profana francese del secolo successivo. Il suo stile è quasi sempre sillabico e omoritmico, con ripetizioni strofiche. Tuttavia, in questo genere poco pretenzioso (adatto anche all'esecuzione solistica con accompagnamento di liuto), l'unione di poesia e musica si realizza forse in modo più efficace che nelle canzoni italianizzanti, dal momento che la melodia ricalca perfettamente la prosodia. Il vaudeville o air viene così assorbito negli esperimenti accademici di Baïf, trasformandosi nell'air de musique mesurée, i cui valori brevi o lunghi corrispondono alle artificiose "quantità" del verso accentuativo francese. Esempio del nuovo stile è *Fièvre cruelle* di Claude Le Jeune.

La canzone spirituale

Appendice della canzone francese, la *chanson spirituelle* si sviluppa nel contesto dei conflitti religiosi. Gli autori, generalmente vicini agli ambienti calvinisti, si limitano di solito ad adattare testi edificanti a canzoni già esistenti, componendo raramente nuova musica. La raccolta più fortunata viene pubblicata a Lione nel 1548, ma, anche in questo campo, a tirare le fila è Claude Le Jeune con gli *Octonaires de la vanité et inconstances du monde* (1606) su versi del teologo Antoine de la Roche-Chandieu (un titolo analogo si trova nella produzione di Pascal de L'Estocart già nel 1582).

La pratica inglese

Il distacco geografico e culturale dal continente, che caratterizza le isole britanniche, fa sì che in queste terre la tradizione musicale si sviluppi secondo tendenze in buona parte originali e autonome, non prive tuttavia di influenza sugli altri paesi europei. Le peculiarità della pratica inglese emergeranno ancor più dopo l'instaurazione della Riforma anglicana, che implicherà la creazione di forme musicali specificamente dedicate a questo rito.

La musica sacra

A differenza della musica colta profana, che nei primi decenni del Cinquecento si caratterizza per un repertorio d'"importazione", quella sacra continua, come nei secoli precedenti, a mantenere un forte legame con la tradizione locale della musica vocale maschile praticata nelle principali cattedrali inglesi e nei più rinomati college universitari (esecuzione con stile a cappella, con l'utilizzo delle voci bianche per le parti di soprano e l'emissione senza vibrato). Questa tradizione ha goduto di continuità sino ai giorni nostri.

Anche nella scuola inglese, così come nel resto d'Europa, il genere più frequentato è quello polifonico della messa. Così come nella pratica fiamminga, anche in quella inglese vengono spesso utilizzate melodie preesistenti per la sua composizione: quest'abitudine deriva dall'idea medievale di costruire la polifonia come amplificazione del canto gregoriano, una tecnica compositiva comune a tutta Europa.

Nonostante la scarsa propensione per i procedimenti imitativi, nella musica inglese il disegno compositivo è tutt'altro che lineare, bensì ornato e complesso, un retaggio che trova sempre le sue radici nella musica medievale, e che permane ancora nei primi secoli del Cinquecento.

L'avvenimento che muta completamente il quadro musicale inglese è la Riforma della Chiesa anglicana (1536): il distacco dalla Chiesa di Roma sancito da Enrico VIII e successivamente disciplinato da Thomas Cranmer, arcivescovo di Canterbury e fautore della politica ecclesiastica del sovrano che, una decina di anni più tardi, con la stesura del Prayer Book, crea i dettami della nuova liturgia. La soppressione dei conventi voluta dalla Riforma protestante fa sì che molti manoscritti di musica cattolica precedente siano distrutti e gran parte di questo repertorio irrimediabilmente perduta.

Il rito anglicano comporta uno snellimento della liturgia delle ore, concentrata in due momenti di preghiera, il Matins e l'Evensong: ogni ufficio comprende un canto responsoriale con l'alternanza di monodia e polifonia, letture intercalate da cantici (Magnificat e Nunc dimittis), la recita del Credo e il canto conclusivo di un inno sillabico e omofonico, definito anthem nel secolo successivo, la forma più tipica della liturgia anglicana.

Anche nella pratica inglese si afferma la sobrietà tipica delle chiese protestanti, volta a una maggiore intelligibilità del testo sacro, e quindi a una più completa partecipazione dell'assemblea al rito: per lo stesso motivo si cerca di sostituire ove possibile l'inglese al latino.

A dispetto del grande movimento riformista, i più famosi compositori inglesi di musica sacra sono cattolici e, specie nel clima di tolleranza instaurato da Elisabetta I, possono continuare a scrivere musica anche per il loro credo di appartenenza: i loro nomi sono Thomas Tallis e William Byrd, i primi musicisti che ottengono dalla sovrana un privilegio di ventun anni per poter stampare le loro musiche.

Entrambi esordiscono come organisti e giungono, in periodi successivi (ma con alcuni anni di concomitanza, segnati da una grande amicizia), a esercitare questo incarico, accanto a quello di compositore, presso la Royal Chapel.

Tallis ci lascia una produzione ugualmente ripartita fra musica latina e inglese, cattolica e anglicana, tre messe, svariati Magnificat, salmi e mottetti, le Lamentations of Jeremiah, di grande effetto drammatico; svariati services,

Te Deum Benedictus, una decina di anthems e i graziosi Psalm Tunes tramandatici dal manoscritto dell'arcivescovo Parker.

William Byrd è il più noto compositore inglese a cavallo fra Cinque e Seicento; organista e compositore presso la cappella Reale, ha lasciato molta musica strumentale, brani per il rito anglicano, ma soprattutto composizioni appartenenti al culto cattolico; la stima di cui gode a corte è tale che viene tollerata anche la sua appartenenza a una fede diversa.

Il primo volume di Cantiones (1575) viene stampato insieme a Tallis e dedicato alla regina d'Inghilterra; la successiva e più importante raccolta, i Gradualia, rivela i tratti caratteristici della sua maturità compositiva, e cioè l'abilità nel contrappunto e nell'assortimento delle voci. Egli costruisce brani sino a 10 parti, oppure, per variare l'impasto timbrico, inserisce nei normali brani a 4 o 5 voci sezioni a organico più ristretto. Ciò che contraddistingue l'opera di Byrd è la costante densità ed essenzialità del discorso musicale.

Byrd scrive circa 200 brani in latino (lingua che, per sua stessa ammissione, gli è più congeniale) e tre messe complete; nei canti sillabici in inglese egli trova difficilmente un'ispirazione altrettanto felice: alcuni di questi sono tuttavia di egregia fattura, come per esempio l'inno che egli dedica a Elisabetta I: O Lord, Make Thy Servant.

Byrd non aderisce alle tendenze della musica vocale profana allora in voga, ispirata al madrigale italiano, malgrado offra alcune sue prove anche in questo campo. Egli produrrà tutt'al più alcune canzoni spirituali per voci e strumenti, concepite su modello madrigalistico: il testo moraleggiante risponde molto bene alle esigenze di un'utenza puritana per la quale il diletto musicale non può essere disgiunto da un intento edificante.

Il primo compositore della Chiesa riformata è Orlando Gibbons. La sua carriera è ricca di riconoscimenti, nonostante la morte prematura: allievo del King's College di Cambridge, ottiene in seguito titoli accademici presso questa università (baccelliere) e quella di Oxford (dottore); viene inoltre nominato organista presso la cappella Reale e l'abbazia di Westminster.

È Gibbons a fissare nell'anthem la forma più significativa della liturgia anglicana. Pur cimentandosi anche nella composizione di interi services, egli troverà la vena espressiva più genuina nel canto sillabico in inglese: il suo stile severo ricalca quello dei suoi predecessori, ma la grande facilità nell'invenzione melodica è il suo tratto caratteristico.

La musica profana

Per la prima metà del Cinquecento abbiamo pochi documenti e poche notizie sulla musica profana e sui compositori che si dedicano primariamente a questo genere. Il più illustre fra questi è forse Enrico VIII, che ha una formazione musicale perché inizialmente destinato alla carriera ecclesiastica. Egli suona svariati strumenti (un inventario di corte ne enumera 381), canta, danza e compone: di lui ci sono rimasti 22 brani vocali e 13 strumentali. I musicisti più rinomati al suo servizio sono William Cornysh e Robert Fayrfax:

il primo maestro dei bambini della cappella Reale, il secondo responsabile dei musicisti.

La prima metà del secolo vede soprattutto l'importazione di musica strumentale, in particolare musica per danza. La traduzione dal francese del manuale edito da Le Roy & Ballard su come trascrivere per liuto qualsiasi tipo di musica (1563) ottiene grande successo e probabilmente stimola la produzione autoctona in questo campo. Infatti, è di alcuni anni più tardi l'antologia di William Barley dal titolo *A New Booke of Tabliture* (1569) che comprende anche musica inglese.

La musica strumentale ha una diffusione particolare: la maggior parte di essa è infatti trascritta per liuto e virginale (uno strumento a tastiera molto diffuso nell'Europa del nord) e tramandata quasi esclusivamente da fonti manoscritte (dette appunto *lute books* o *virginal books*), a partire dalla fine del Cinquecento e per tutto il secolo successivo. Il più importante virginal book cinquecentesco è il *My Ladye Nevells Book*, che contiene 42 composizioni di Byrd.

Nella seconda metà del secolo si sviluppa tuttavia anche l'editoria: in questo periodo la vita musicale inglese è caratterizzata dalla competizione per il monopolio dell'insegnamento e delle esecuzioni musicali pubbliche, tra musicisti di corte e musicisti cittadini, questi ultimi sostenuti da una utenza privata di estrazione nobiliare, che coltiva anche la pratica musicale. A questo pubblico è dedicata la produzione di alcuni trattati che hanno la particolarità di non essere concepiti per gli addetti ai lavori, ma di avere un intento meramente divulgativo, volto a incoraggiare il consumo domestico di musica.

Tra i generi musicali stranieri che dominano la seconda metà del Cinquecento si distinguono l'*air de cour* francese e il madrigale italiano; quest'ultimo deve principalmente il suo successo alla celebre raccolta di Nicholas Yonge *Musica transalpina* (1588), un'antologia di madrigali italiani tradotti in inglese.

Malgrado la grande influenza esercitata dalla musica vocale italiana (madrigali, canzonette, balletti), quella inglese trova una sua espressione peculiare attraverso due grandi compositori pressoché contemporanei: Thomas Morley e John Dowland.

Morley è allievo di Byrd, compie i suoi studi a Oxford ed esordisce come organista a Londra; nel 1592, di ritorno da un incarico diplomatico in Olanda, viene nominato gentleman della Royal Chapel. È amico di William Shakespeare e compone un song per la commedia *As You Like It*. Anche lui, così come il suo maestro, ottiene dalla corona un privilegio di stampa di 21 anni e dal 1598 il suo editore è William Barley.

Nonostante l'influsso del modello italiano, particolarmente presente nelle prime raccolte di *Madrigalls* e *Canzonetts*, Morley è uno degli artefici dell'affermazione di un'espressione melodica tipicamente inglese.

Le sue composizioni vocali appaiono estremamente cantabili e di facile ascolto; la loro esecuzione è inoltre agevolata, in alcune raccolte, da una riduzione dei brani originariamente a quattro voci per canto e liuto.

Più complesse appaiono le fantasie strumentali, particolarmente congeniali al compositore, a due, tre, quattro parti, fra cui una bella serie concepita per due viole. Nel 1599 esce il *First Booke of Consort Lessons*, la prima pubblicazione in assoluto di musica da camera per una specifica formazione strumentale.

Morley scrive anche musica liturgica, svariati anthems e quattro services; è inoltre il primo a musicare il servizio funebre, con testo desunto dal *Prayer Book*. Egli dà inoltre alle stampe un'opera teorica, concepita per tutti coloro che coltivavano la musica a livello amatoriale: la *Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597), ristampata con successo fino al XVIII secolo.

Se Morley rappresenta la figura del musicista "integrato", John Dowland si colloca in una posizione defilata rispetto alla cultura ufficiale. Non sappiamo niente della sua formazione musicale; sappiamo però che in giovane età egli entra a servizio dell'ambasciatore inglese a Parigi, ma poco più che ventenne torna in Inghilterra, ove ottiene il baccellierato al *Christ College* di Oxford (1588) e in seguito a Cambridge.

Il posto a corte verrà negato a Dowland a causa del suo credo cattolico (requisito che non era stato però di ostacolo ad altri compositori); egli si vedrà quindi costretto a cercare lavoro all'estero, come compositore, liutista, cantante. Il duca di Brunswick lo chiama in Germania e lo manda poi in Italia: egli si reca a Venezia e a Firenze, dovrebbe poi raggiungere Roma per studiare con Luca Marenzio, ma l'incontro avuto nella città toscana con esuli inglesi e la paura di essere estromesso per sempre dal suo Paese lo convincono a un repentino rientro in patria e all'abiura del credo cattolico.

La conversione non sortisce gli effetti desiderati, tanto che Dowland lascia nuovamente l'Inghilterra per porsi, come liutista, al servizio di Cristiano IV di Danimarca. Licenziato da questi probabilmente a causa della sua vita disordinata, torna ancora una volta a Londra e nel 1612 ottiene finalmente un posto a corte; questo incarico non gli impedisce di viaggiare fino agli ultimi anni della sua vita: nel 1623 lo troviamo infatti in Pomerania, a servizio del duca di Wolgast.

La prima raccolta di songs e ayres di Dowland (1597, cui ne seguiranno altre due, rispettivamente tre e sei anni dopo) ha probabilmente 6 edizioni, e tuttavia la fama delle sue musiche è soprattutto attestata dalla presenza di trascrizioni dei suoi brani su numerose fonti manoscritte.

Nel rispetto di una tradizione ormai affermata in tutta Europa, degli stessi brani si possono trovare la versione a 4 voci, quella monodica, che prende impulso in Inghilterra proprio con i primi tentativi di Dowland, e quella per gruppo strumentale (consort).

Dowland si distingue dagli altri compositori inglesi per il grande numero di brani per liuto che ha lasciato. La scelta delle composizioni è vastissima: fantasie a struttura contrappuntistica oppure danze nelle quali vengono inseriti elementi virtuosistici e ornamentali.

Nelle sue prime opere vocali egli ricalca oppure riproduce le melodie di tradizione popolare, mentre la produzione più matura risente dell'influenza del madrigale italiano, e sfrutta una tecnica compositiva tesa all'uguaglianza delle parti. La sua ultima raccolta, *A Pilgrim's Solace*, si colloca in una posizione conflittuale e volutamente anacronistica: in essa si legge tutta l'amarrezza per lo scarso credito che la cultura ufficiale del suo Paese gli aveva accordato.

Su tutta la musica di Dowland aleggia tuttavia un'inconfondibile vena dolente (il suo più famoso brano è la pavana *Lachrimae*, adattata successivamente anche come song), i testi dei suoi brani sono spesso malinconici o funerei, egli stesso si definisce, non senza un certo compiacimento, "semper dolens", oppure "l'infelice inglese". Proprio per questa sua attitudine egli riscuote molto successo fra i nobili dilettanti: un nuovo tono espressivo, il patetico comincia così ad affermarsi nella musica.

La pratica fiamminga

La parabola del successo ottenuto dalla polifonia fiamminga in tutta Europa nasce agli albori del XV secolo, tocca il suo culmine all'inizio dell'età moderna per concludersi alla fine del Cinquecento; questo stile, giustamente definito internazionale, tuttavia non cesserà: i suoi contenuti troveranno sbocco negli idiomi musicali dei Paesi coi quali i fiamminghi entrano in contatto.

Premesse storiche

Il Ducato di Borgogna è un'unità territoriale che oggi non esiste più e che coincideva solo in parte con gli attuali territori di Olanda, Belgio e Lussemburgo e con alcune zone della Francia e della Germania settentrionale.

In questa nazione (unificata nel Quattrocento, il regno si disgrega nel 1579, soprattutto a causa delle lotte di religione) che deve la sua prosperità ai traffici commerciali marittimi e fluviali, il benessere favorisce lo sviluppo delle arti: pittura e musica saranno a volte accomunate da un destino simile, in un percorso che le porterà a raccogliere consensi in tutta Europa. La musica in particolare avrà un tale riscontro nel continente, da detenere per più di due secoli una sorta di primato.

La nascita di uno stile fiammingo trova radici già verso la fine del Trecento: esso trae le sue principali energie dalla vita musicale delle grandi cattedrali borgognone di Cambrai, Tournai, Utrecht, Liegi, che possono permettersi di fornire ai futuri musicisti una formazione scolastica gratuita sin dall'infanzia. Questo stile elabora l'espressione locale con idee assimilate da altre culture musicali (la polifonia inglese, il trattamento italiano della melodia), ma soprattutto raccoglie l'eredità della scuola francese, ormai in declino.

Il secolo d'oro della musica fiamminga va dalla metà del Quattrocento alla metà del secolo successivo: per il periodo quattrocentesco ricordiamo i nomi di Johannes Ciconia, primo fiammingo in Italia; Guillaume Dufay, celebre per avere fissato nel mottetto e nella messa i generi prevalentemente frequentati da questa scuola; Gilles Binchois, noto per le sue chansons; Johannes Ockeghem, Jacob Obrecht.

Le forme musicali

L'arte fiamminga si esprime soprattutto in ambito sacro, nel genere definito "a cappella" (e cioè nell'esecuzione vocale senza accompagnamento degli strumenti). Accanto alla messa polifonica troviamo forme liturgiche o paraliturgiche più brevi, ma non per questo meno complesse: il mottetto, l'inno e il Magnificat.

La musica dei fiamminghi è la musica delle grandi occasioni, che poco o nulla ha a che vedere con le normali celebrazioni religiose: vanto delle corti e delle grandi cattedrali, essa richiede vaste compagini di esecutori tecnicamente preparati ed educati musicalmente.

La messa, suddivisa in cinque parti (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei), è la composizione di portata più ampia, con un'architettura musicale estremamente articolata la cui coerenza è data dall'unità tematica delle varie sezioni. Il tipo più diffuso è, specialmente fra le prime generazioni di compositori, quello della messa ciclica, costruita aggiungendo altre due o tre voci a una melodia (detta tenor, per il fatto che "tiene", "regge" tutta la struttura del brano, ed è costituita da note molto lunghe, "tenute", appunto) scelta dal repertorio sacro (cantus firmus) o da motivi popolari. Tra questi ricordiamo il celebre canto L'homme armé, che molti compositori prendono come spunto per l'elaborazione di messe polifoniche.

Successivamente si affermano la messa-parodia, nella quale una o più voci riprendono liberamente il materiale tematico di una chanson polifonica, e la messa-parafasi, con il cantus firmus alternativamente affidato a tutte le voci. Se escludiamo la messa ciclica, ancora legata a schemi compositivi medievali, le tecniche successive si distinguono per l'uguale importanza data a tutte le voci, un requisito che andrà affermandosi come caratteristica della musica rinascimentale.

Il metodo compositivo adottato per le messe viene usato generalmente anche per le altre composizioni sacre. Per i brani più brevi si impiegano anche altre tecniche, una delle quali è il falso bordone, uno stile omoritmico in cui il cantus firmus è affidato alla voce più acuta, e quelle inferiori procedono parallelamente a esso, a intervalli di quarta e sesta.

Nel genere musicale profano, la forma tipicamente fiamminga è la chanson, di norma su testo francese, a scrittura polifonica imitativa, a tre o quattro parti. Al di fuori dell'ambito sacro, tuttavia, i Fiamminghi sono inclini ad applicare il loro stile alle forme musicali locali con le quali entrano via via in

relazione, scrivendo dunque frottole, villanelle, canzoni, madrigali, Lied, brani strumentali.

Diffusione della pratica fiamminga in Europa

Il successo dei musicisti fiamminghi, come compositori e come cantanti, è un fenomeno che coinvolge l'Europa per più di due secoli: nei manoscritti di tutto il continente la polifonia fiamminga occupa sempre la parte più rilevante e talvolta la quasi totalità del repertorio, e negli elenchi a noi giunti dei musicisti attivi presso le maggiori istituzioni musicali, i Fiamminghi sono sempre in maggioranza rispetto agli esecutori locali.

I percorsi dei principali compositori si somigliano tutti tra loro. A un periodo di apprendimento e di iniziale attività musicale presso qualche nota cattedrale del Paese d'origine, segue una carriera itinerante, al servizio di corti straniere laiche o clericali, non solo come musicisti, ma spesso in qualità di diplomatici, ambasciatori, dignitari ecclesiastici. Nonostante i più grandi maestri di questa scuola trascorrono la maggior parte della loro vita in luoghi diversi da quello di nascita, appare tuttavia evidente nelle loro opere uno stile comune che essi stessi definiscono "musica reservata" su indicazione di Adrianus Petit Coclico: i fiamminghi sono portatori del loro stile ovunque operino e, allo stesso tempo, rivestono a pieno titolo il ruolo di uomini nuovi del secolo in quanto poliglotti, cosmopoliti, umanisti a tutti gli effetti.

I maggiori centri di cultura nei quali i musicisti fiamminghi esercitano la loro attività sono le corti francese e borgognona, specie nel periodo prerinascimentale, la cappella pontificia, le signorie italiane e la corte imperiale. Sin dal Trecento la cappella papale si serviva di musicisti oltremontani, e questa consuetudine continua nei due secoli successivi, con autori quali Prioris, Weerbecke, de Orto e Carpentras.

I più noti musicisti fiamminghi che operano in Italia nella prima metà del secolo sono Josquin Desprez, attivo in ambito milanese, ed Heinrich Isaac, vissuto a lungo a Firenze come musicista presso la corte medicea (nel celebre brano Palle! Palle! egli celebra lo stemma della casata).

Amico di Lorenzo il Magnifico, maestro di musica dei suoi figli, fra cui Giovanni, futuro papa Leone X, poliglotta anche musicalmente, Heinrich Isaac coltiva accanto al genere sacro la musica per organo o liuto, la frottola, il Lied, accogliendo spunti dal genere popolare nei suoi canti carnascialeschi.

L'umanesimo influenzerà profondamente i Fiamminghi, determinando, nelle composizioni vocali, una maggiore adesione fra testo e musica. Soprattutto Josquin contribuisce alla creazione di una nuova tradizione ed è una figura dominante del XVI secolo. Nicolas Gombert è invece l'ultimo esponente della scuola medievale, come si può evincere dal suo stile severo e solenne; la sua carriera gravita attorno alle capitali dell'Europa del nord, ma può considerarsi un caso isolato: tutti i suoi conterranei vantano lunghi soggiorni in Italia.

Nel pieno Cinquecento sono attivi nella penisola Adriatica Adrian Willaert, Cipriano de Rore e Giaches de Wert, legati l'un l'altro da un diretto rapporto di maestro-allievo. Willaert è maestro di cappella in San Marco a Venezia per un trentennio e la sua influenza sui compositori italiani nell'ambito della musica sacra è innegabile. Suo discepolo è Cipriano de Rore, che lavora nelle corti del settentrione e diviene celebre per i suoi madrigali. Giaches de Wert, giunto in Italia poco più che bambino, incontra Rore a Ferrara presso gli Estensi; egli lavora tuttavia anche a Napoli, sotto i Farnese, a Parma e Novellara, e dai Gonzaga a Milano.

La seconda metà del secolo vede la decadenza politica dei Paesi Bassi: dopo l'abdicazione di Carlo V, la cappella imperiale si scioglie, molti dei suoi musicisti si pongono al servizio di Filippo II di Spagna (ove si crea la cosiddetta "capilla flamenca"), altri del nuovo imperatore Ferdinando I.

Orlando di Lasso è la figura più rappresentativa del periodo, con una carriera divisa fra le corti italiane e quella imperiale: a Monaco diverrà maestro di cappella e qui si stabilirà, pur continuando a viaggiare tutta l'Europa per il reclutamento di nuovi musicisti. In Italia è molto attivo come madrigalista, e l'influenza di questa forma musicale profana avrà grande peso anche nella sua produzione sacra.

Altro rappresentante di quest'ultima stagione fiamminga è Filippo De Monte, che inizialmente vive in Italia, poi, al seguito dell'imperatore Massimiliano II, si trasferisce a Vienna, quindi a Praga, conferendo prestigio alla cappella musicale di quella città. A seguito dei suoi spostamenti egli abbandona la produzione madrigalistica appresa in Italia per dedicarsi alla polifonia liturgica, la cosiddetta *ars perfecta*, lo stile sacro di fine secolo che, specie nei territori di lingua tedesca, va a sostituirsi alla pratica locale. È in questo ambiente che opera Sweelinck, ultimo esponente della scuola fiamminga, importante per la sua musica strumentale, nella quale si avvertono l'influenza italiana e quella dei virginalisti inglesi; a lui dovranno molto gli esponenti della "scuola organistica del nord", in particolare Buxtehude, colui che Bach additerà come suo maestro.

La lauda spirituale

La lauda è un genere di poesia per musica che ha una grande fioritura in Italia dalla metà del Duecento sino a tutto il Settecento; è una canzone per lo più in lingua volgare di destinazione religiosa, anche se non propriamente liturgica. Nata nello spirito della rinnovata religiosità dei francescani, la lauda è inizialmente un canto processionale e di preghiera. Essa viene intonata durante le assemblee di quelle confraternite laiche di tipo penitenziale dell'Italia centrale (soprattutto umbre e toscane) chiamate appunto "compagnie dei laudesi", e anzi ne costituisce il momento devozionale più importante, a cui partecipano coralmemente tutti gli iscritti.

Premessa

Nel XV–XVI secolo la lauda “assembleare” è ancora eseguita, anche se gran parte delle compagnie si avvale soprattutto di cantori e strumentisti professionisti per esecuzioni musicali più raffinate e complesse. In questo periodo, la pratica di intonare laude fa parte persino degli esercizi spirituali dei religiosi; spesso questi pezzi sono inseriti anche nelle esecuzioni musicali dei cori delle chiese e delle cattedrali più importanti, anche se probabilmente lontano dai momenti riservati alla liturgia ufficiale. Nonostante il successo che il Rinascimento attribuisce alla lauda, essa rimane fedele alla sua origine, conservando quel carattere popolareggiante che più l’ha contraddistinta nel Medioevo. Nel corso del Cinquecento vi sono anche altre occasioni di fruizione della lauda: essa è eseguita infatti, assieme ad altri brani tratti dalla liturgia (come inni, salmi e antifone), anche nelle “sacre rappresentazioni”, una forma di dramma religioso che ha origine nel Medioevo e si sviluppa a Firenze all’inizio del Cinquecento caratterizzandosi per i fastosi allestimenti. Nel 1558, poi, nel perfetto clima della Controriforma, san Filippo Neri fonda a Roma, presso la chiesa di San Girolamo della Carità, la Congregazione dei preti dell’oratorio. La lauda (cosiddetta “filippina” dal nome del fondatore) subisce qui la sua ultima trasformazione. Nei testi cantati vengono introdotti alcuni dialoghi tratti dalle Sacre Scritture e dalle vite dei santi, intonati in un primo tempo coralmemente, poi sul finire del secolo, da cantanti solisti che personificano i dialoganti. L’aspetto scenico e drammatico della lauda spirituale cinquecentesca è una delle premesse alla nascita del genere musicale dell’oratorio.

I testi

I temi trattati più spesso nei testi delle laude, nel Duecento come nel Cinquecento, sono la preghiera alla Vergine, la nascita, la passione e la resurrezione di Cristo, le vite dei santi, la presenza e l’aiuto dello Spirito Santo e l’avvicinarsi della morte. Lo stile è lirico e meditativo, ma il tono è volutamente familiare perché questi componimenti hanno una destinazione popolare. Non a caso, essi sono caratterizzati dal costante riferimento a luoghi comuni religioso-letterari. Pochi sono i testi per così dire “d’autore”, come quelli del francescano fra’ Jacopone da Todi – messi in musica già nel Duecento, ma anche nei secoli successivi – e di alcuni poeti, per lo più fiorentini (Feo Belcari, Castellano Castellani, Lorenzo de’ Medici, Girolamo Savonarola e Leonardo Giustinian); più spesso si tratta di opere di anonimi, probabilmente dilettanti.

Le musiche

Le intonazioni musicali delle laude spirituali nel Cinquecento sono in gran parte sillabico-omoritmiche, come per il passato, ma polifoniche, caratterizzate cioè dalla presenza di più voci (generalmente tre o quattro), ognuna con una propria linea melodica, che declamano contemporaneamente il testo poetico: a ogni sillaba, in pratica, corrisponde una nota della melodia. I compositori – Marchetto Cara, Bartolomeo Tromboncino e Giovanni Animuccia sono i più conosciuti – si attengono

fedelmente a questi requisiti, che fanno della lauda un genere di grande comunicativa e di facile esecuzione. Ciò avviene anche quando l'interpretazione è affidata esclusivamente a musicisti specializzati, e non più all'assemblea dei fedeli, a vantaggio comunque della comprensione del testo. In alcuni casi, poi, le laude sono addirittura oggetto di un "travestimento spirituale", come avveniva abitualmente nei secoli precedenti: ciò significa che i testi devoti sono eseguiti sulle musiche di canti profani, che tutti conoscono. Nei libri che conservano i testi poetici, molto più numerosi di quelli provvisti anche di intonazioni musicali, accanto alla lauda è indicato infatti il "cantasi come...", ossia la melodia non religiosa sulla quale deve essere eseguito il nuovo testo.

La musica religiosa protestante

La Riforma lascia un segno profondo nella vita musicale tedesca, non solo per quanto riguarda i cambiamenti in ambito liturgico e più genericamente religioso, ma anche per l'impulso dato alla cultura e al costume musicale di base e per il fertile condizionamento imposto alla produzione musicale d'arte.

Una rivoluzione musicale religiosa e sociale

L'influsso della Riforma protestante sulla vita musicale tedesca non si riduce alla creazione di un nuovo repertorio poetico e musicale sacro che vada progressivamente a sostituire quello cattolico, latino e gregoriano, all'interno di un nuovo schema liturgico. È la funzione stessa della musica all'interno del rito (ma anche nella pratica devozionale privata) che viene modificata: per il cristiano che deve potersi rivolgere direttamente a Dio senza l'intermediazione ecclesiastica, la musica religiosa non può più essere un apparato rituale esterno da fruire, o subire, passivamente; essa deve costituire un tramite diretto e attivo. È proprio per questo stesso motivo che, nella concezione di Lutero, i testi religiosi che la musica veicola, così come l'intera liturgia, devono essere comprensibili a tutti.

Da questi presupposti maturano gli esiti più caratteristici della Riforma in campo musicale: l'affermazione nell'ambito della liturgia del canto corale comunitario, che va a sostituire o ad affiancare l'esecuzione affidata al celebrante o al coro (quest'ultimo è eventualmente costituito da cantorie non professionali la cui istituzione va di pari passo al forte impulso dato alla diffusione della cultura musicale nelle scuole); la creazione di un repertorio poetico e musicale liturgico, tedesco e monodico, destinato al canto dei fedeli, denominato Kirchenlied e, in riferimento al suo aspetto propriamente musicale, "corale luterano".

Insieme al sermone, la pratica del canto comunitario e il Kirchenlied, che ne è il contenuto, costituiscono il pilastro della nuova liturgia riformata, sono potenti strumenti di evangelizzazione e di edificazione morale, di coesione della comunità, di contatto naturale e immediato tra il credente e Dio. Anche per la necessità di una sua rapida costituzione, il repertorio poetico e musicale del Kirchenlied attinge abbondantemente a tradizioni preesistenti,

sottoposte al vaglio della revisione teologica. Le due principali sono quella del canto liturgico latino, tradotto in tedesco con eventuali adattamenti della melodia al nuovo testo (ad esempio l'inno *A solis ortus cardine diviene Christum wir sollen loben schon*) e quella del cospicuo repertorio del lieder spirituale tedesco preriformato (ad esempio *Nun bitten wir den heiligen Geist*) che costituisce un importante antesignano del Kirchenliedluterano.

Considerevole e spregiudicato è il ricorso al travestimento spirituale di canti popolari (come il celebre *Vom Himmel hoch, da komm ich her*, basato sul Rätsellied popolare *Aus fremden Landen komm ich her*) o di canti profani d'arte, anche di carattere amoroso.

È inoltre pratica comune l'utilizzo di una stessa melodia per testi diversi e viceversa. Non manca naturalmente la creazione ex novo di testi poetici e melodie, a partire da quelli prodotti dallo stesso Lutero. Tuttavia anche quando è di nuova composizione, la melodia corale affonda le sue radici in un repertorio di formule o modi propri del repertorio musicale tedesco comune, sia esso di ascendenza liturgica, profana, d'arte (Meistersänger) o folklorica.

Al di là di questo suo "sapore" familiare, le caratteristiche salienti del Kirchenlied sono: linguaggio semplice, metrica accentuativa, struttura poetica e musicale strofica, intonazione sillabica di semplice cantabilità, spiccata inclinazione tonale, chiare articolazioni e cesure melodiche strettamente legate al verso.

Le prime raccolte stampate di canti luterani appaiono nel 1524 (Norimberga, Erfurt, Wittenberg, Lipsia ecc.) e saranno oltre 200, le numerose riedizioni, a vedere la luce nel giro di mezzo secolo. Con gli anni esse diventano sempre più corpose, sistematiche e organizzate liturgicamente. Alla morte di Lutero (1546) si è già definito un corpus classico di circa 80 corali destinato a restare sostanzialmente invariato per i due secoli successivi, salvo aggiunte spesso legate a usi liturgici regionali. Cuore di questo repertorio sono naturalmente i Lieder di Lutero. Alcune raccolte escono a stampa con prefazione del riformatore tedesco che ne cura anche la scelta e l'organizzazione interna. L'ultima in tal senso è la celebre raccolta stampata a Lipsia da Valentin Babst nel 1545.

Non a caso nel periodo iniziale della Riforma, Wittenberg, luogo di attività di Lutero, afferma la propria egemonia come centro di produzione e irradiazione del Kirchenlied su altri centri tedeschi come Norimberga o Königsberg.

Al di fuori dell'ambito propriamente luterano l'innodia riformata si manifesta nelle produzioni in buona misura autonome dei Fratelli boemi a est (il cui repertorio in volgare ceco in effetti precede, ispira e alimenta quello luterano) e della chiesa calvinista a sud. Questa al di là delle città svizzere di Zurigo e Ginevra, ha importanti centri di influenza a Strasburgo e Costanza. Coerentemente con la predicazione di Calvino che vieta il canto di testi non biblici, tale produzione si riduce in sostanza al Salterio, trasposizione

metrica in rima del Libro dei Salmi che nella liturgia in lingua francese conosce grande diffusione nelle traduzioni di Clément Marot e Théodore de Bèze, su melodie originali o adattate di Loys Bourgeois.

Nella seconda metà del secolo prevale in Germania una certa tendenza alla codificazione del repertorio esistente con la pubblicazione di raccolte di corali per l'intero anno liturgico. La produzione di nuovi corali tende a ridursi. Tra gli autori principali si segnalano Nicolaus Herman von Joachimsthal (Boemia), Ludwig Helmbold e Philipp Nicolai responsabili in molti casi anche delle melodie, oltre che dei testi poetici.

L'influenza della riforma luterana sulla musica d'arte

La posizione di Lutero, più liberale nonché più profonda e complessa nei confronti della musica di quella di riformatori come Calvino e Zwingli, lascia aperta la strada allo sviluppo fecondo di un'arte musicale che non si inaridisce nelle angustie del radicalismo e di un moralismo restrittivo o perfino repressivo.

L'effetto della Riforma luterana sulla musica d'arte risulta però graduale, tanto che i suoi frutti matureranno in tempi piuttosto lunghi. L'adozione dei testi poetici riformati per l'intonazione musicale e l'utilizzo del repertorio del corale come materiale musicale di base per l'elaborazione polifonica, fondamento della musica sacra luterana per i due secoli a venire, non esauriscono per ora le scelte creative dei musicisti che pure aderiscono integralmente alla Riforma.

L'intenzione di Lutero di non abolire radicalmente il latino dalla liturgia, procede parallelamente alla conservazione del canto gregoriano e della polifonia cattolica nel repertorio liturgico musicale di cattedrali e collegiate delle maggiori città, dove da tempo operano cappelle musicali, e dei centri universitari dove il latino è lingua studentesca e internazionale, quindi di alto valore pedagogico. Peraltro in questa prima fase la conservazione del repertorio tradizionale è resa opportuna, nella sensibilità pragmatica di Lutero, dalla mancanza di un repertorio riformato sufficientemente sviluppato. Le prescrizioni non vincolanti contenute nella Formula missa e nella Deutsche Messe conducono per tutto il secolo allo sviluppo di numerose liturgie locali, che vedono elementi latini e tedeschi affiancarsi in modi e misure diversi. Non stupisce dunque che le raccolte musicali di compositori luterani, a partire da quella esemplare di Johann Walter, accolgano di buon grado mottetti latini, in qualche caso usciti dalla penna di musicisti cattolici.

Di fatto per tutto il Cinquecento il confine tra i due mondi, cattolico e protestante, resta assai permeabile ed è frequente anche il caso di compositori più o meno dichiaratamente cattolici (per esempio Lasso) che mettono in musica Lieder protestanti. Il contatto tra i compositori tedeschi e le principali innovazioni musicali in atto nel mondo cattolico, e in particolare in Italia è garantito in maniera significativa anche dal regime di libertà

religiosa vigente nella Repubblica veneziana, luogo di formazione professionale per molti compositori tedeschi a partire dal tardo Cinquecento.

La prima raccolta a stampa di composizioni polifoniche su corali luterani appare contemporaneamente a quelle dei Kirchenlieder monodici. Il 1524 è infatti anche la data di pubblicazione del Geistliches Gesang buchlein di Johann Walter, a cura e con prefazione dello stesso Lutero. Questa raccolta conosce una indubbia fortuna: la sesta edizione è del 1551 e contiene il triplo delle composizioni iniziali. Tuttavia è solo negli anni Quaranta che prende corpo una vera tradizione editoriale del Kirchenlied evangelico. Di grande importanza, a testimonianza del fervore con cui diversi musicisti aderiscono al nuovo genere e della varietà degli orientamenti stilistici intrapresi, è l'antologia dei Neue deutsche geistliche Gesenge a 4 e 5 voci, pubblicata nel 1544 a Wittenberg da Georg Rhau (Rhaw), musicista e principale editore musicale della Riforma. La raccolta include 123 composizioni di 19 autori (inclusa una minoranza di cattolici) tra i quali Balthasar Resinarius, Arnold von Bruck, Ludwig Senfl, Benedictus Ducis, Lupus Hellink, Sixtus Dietrich e, probabilmente, lo stesso Rhau.

Come altre raccolte di questo periodo, essa si presenta con un'esplicita finalità didattica, indirizzandosi agli allievi delle gemeine Schulen. In questo come in altri casi il suo utilizzo ecclesiastico è tuttavia sicuro poiché quegli scolari sono gli stessi che vengono arruolati nelle cantorie delle chiese. Negli stessi anni vedono la luce numerose raccolte di bicinia e tricina composti in buona parte sulle melodie dei corali per l'addestramento al canto nonché opuscoli destinati all'insegnamento elementare della musica e del canto. Sembra così adempirsi la concezione luterana di una diffusione della pratica della musica polifonica pedagogicamente intesa per favorire lo sviluppo della cultura e dell'abilità musicale di tutti i cristiani.

Evoluzioni stilistiche ed esigenze funzionali

La maggior parte delle composizioni polifoniche della prima generazione della Riforma è, da un punto di vista stilistico, intimamente legata all'anziana tradizione tedesca del Tenorlied, rinverdata dall'utilizzo delle melodie corali come cantus firmus. Quest'ultimo è affidato di norma al tenore, in note lunghe, mentre le altre voci svolgono un libero contrappunto, occasionalmente caratterizzato da procedimenti imitativi. Questa tradizione "tardogotica", si prolunga, attraverso l'opera di musicisti quali Balthasar Resinarius, Matthaeus Le Maistre, Joachim Burck, fino alla seconda metà del secolo, giungendo a un'evoluzione significativa solo attraverso l'esempio di un autore fiammingo e cattolico come Orlando di Lasso e all'opera dei suoi discepoli tedeschi, Leonhard Lechner (ugualmente cattolico) e Johannes Eccard.

Nelle loro composizioni viene meno la rigida distinzione funzionale tra il cantus firmus e le altre voci, la melodia corale viene ripresa in imitazione da tutte le parti o è addirittura sostituita da materiale melodico originale. La tessitura polifonica e l'organico vocale sono articolati e variati con grande

libertà. In definitiva il genere del Kirchenlied viene ad assimilare le risorse espressive della tradizione polifonica vocale fiammingo-italiana.

Accanto a questo stile propriamente polifonico e mottettistico, si manifesta, già a partire dalla raccolta di Johann Walter, un approccio differente all'intonazione del testo poetico, probabilmente influenzato dalle teorie umanistiche del tempo. La melodia corale è sempre assegnata al tenore ma conserva la sua struttura ritmica originale cui si adegua l'andamento sostanzialmente omoritmico, non imitativo e poco melismatico delle altre voci, ottenendo così una declamazione del testo poetico più chiara, incisiva e naturale.

Questo secondo tipo stilistico conosce un'affermazione crescente nelle opere successive dello stesso Walter e nella produzione di Sixt Dietrich e Caspar Othmayr, fino a conseguire un esito decisivo negli anni Ottanta quando si fa strada nella discussione religiosa l'esigenza di un tipo di intonazione musicale più funzionale al principio riformista della partecipazione popolare al rito, e dunque compatibile con la compresenza del canto comunitario. È il cosiddetto stile "canzonale", programmaticamente propugnato e realizzato da Lukas Osiander nei Fünzig geistliche Lieder und Psalmen. Mit vier Stimmen... (Cinquanta Lieder sacri e salmi a quattro voci), messi in contrappunto per scuole e chiese della benemerita contea di Württemberg, in maniera che l'intera comunità cristiana possa partecipare al canto, (Norimberga, 1586).

La chiesa calvinista ha influito su queste evoluzioni con la diffusione in Germania del salterio ugonotto messo in musica a quattro voci da Claude Goudimel (Les CL pseumes... à quatre parties, Ginevra, 1565) in semplice stile accordale. L'opera di Goudimel, a sua volta ispirata ai salmi a 4 voci di Loys Bourgeois, è tuttavia destinata all'uso devozionale domestico piuttosto che liturgico, dato che la dottrina di Calvino bandisce la polifonia dalla chiesa. La raccolta viene pubblicata in traduzione tedesca a Lipsia nel 1573 a cura di Ambrosius Lobwasser, ma la sua diffusione è enorme anche in altre parti d'Europa.

L'introduzione del Cantionalsatz non ha solo la funzione di ridurre la musica d'arte alla misura del canto comunitario. Essa piuttosto consente alla comunità di prendere parte all'esecuzione della polifonia in interazione con il coro addestrato. Si crea così uno stile polifonico popolare che ha certe analogie col repertorio del falso bordone e con quello, profano, della villanella italiana: la melodia corale, patrimonio della collettività religiosa che attraverso di essa partecipa al rito religioso, è posta in evidenza dal soprano (con le voci maschili all'ottava inferiore) e viene armonizzata (se vogliamo "accompagnata") con semplicità dalle altre voci, affidate a cantori addestrati, in un lineare andamento omoritmico, accordale, sillabico, con chiare cesure (pause) tra i versi.

Il genere conosce una grande fioritura soprattutto tra il 1590 e il 1630, vantando i capolavori di Hans Leo Hassler, Johannes Eccard, Hermann Schein e Michael Praetorius.

Con la diffusione del canzonale la tradizione editoriale dei corali monodici e polifonici tende a coincidere, in quanto i primi sono normalmente pubblicati come parte superiore nelle intonazioni polifoniche a quattro voci.

Verso la fine del secolo i testi dei Kirchenlieder e le loro intonazioni melodiche e polifoniche divengono progressivamente prerogativa rispettivamente di poeti e musicisti professionisti. In entrambi i casi il genere perde il suo carattere popolare e comunitario (Wir-Lied) per esprimere atteggiamenti devozionali più individualistici (Ich-Lied), attingendo gradualmente l'ispirazione musicale dal genere d'arte della nascente monodia accompagnata piuttosto che dalla musica popolare.

La musica strumentale

Nel corso del XVI secolo la musica strumentale ha nell'ambito della riforma protestante un ruolo nettamente subalterno.

Lutero parla molto poco dell'utilizzo dell'organo all'interno del rito, e comunque lo fa in termini restrittivi. Se è vero che esso non accompagna il canto collettivo è però probabile che partecipi alla celebrazione alternandosi al canto della comunità e della cantoria. Lo strumento non dispone di un repertorio proprio e ciò che esegue sono comunque forme di elaborazione del repertorio vocale.

Dall'inizio del XVII secolo, anche in virtù di influenze esterne, questa situazione cambierà radicalmente. Soprattutto con l'opera degli allievi tedeschi di Jan Pieterszoon Sweelinck (tra i quali è obbligatorio ricordare almeno Samuel Scheidt), prende il via una evoluzione che condurrà gli organisti della Germania del Nord a una posizione di assoluta preminenza che si manifesterà proprio nelle forme di elaborazione strumentale delle melodie del corale sacro.

La musica strumentale

Nel corso del XVI secolo la musica strumentale si emancipa gradualmente dalla vocale, conquistando un proprio linguaggio specifico e forme autonome.

La fioritura delle scuole strumentali

La tradizione musicale scritta, prima del 1550 riguarda con ampia prevalenza musica vocale. Tuttavia abbiamo numerose testimonianze di pratiche specificamente strumentali: nell'esecuzione di musica polifonica vocale sacra o profana, ad esempio, possono intervenire strumenti con funzione di sostituzione o rinforzo delle parti vocali.

Altrettanto diffusa è la prassi del canto accompagnato: nella frottola e nelle forme affini, nelle chansons o nei madrigali, le voci più gravi sono a volte realizzate da uno strumento, come il liuto o il clavicembalo; le parti

realizzate dallo strumento possono essere ridotte in intavolatura, semplificando magari l'ordito contrappuntistico.

Le prime testimonianze scritte di musica strumentale riguardano brani vocali adattati e danze.

Le composizioni annotate, dapprima, consistono nella trascrizione di procedimenti comuni nella musica strumentale eseguita estemporaneamente: tali sono l'ornamentazione di una linea melodica e l'aggiunta di una o più parti a un cantus firmus (la tecnica è chiamata "contrappunto alla mente"). Nella trascrizione dei brani vocali (mottetti, madrigali, chansons), l'aggiunta di passaggi e fioriture tradisce sia il forte legame con la pratica dell'improvvisazione, sia l'inclinazione per le figurazioni idiomatiche strumentali.

È nel corso del Cinquecento che si realizza la graduale emancipazione della musica strumentale dalla vocale. Nascono allora forme di scrittura e stili propri, che si concretizzano in generi quali l'invenzione, il bicinium, la fantasia, il ricercare. Mentre nella musica solistica hanno un peso preponderante il liuto e gli strumenti da tasto, in quella d'insieme vengono frequentemente impiegati strumenti di taglia diversa ma della stessa famiglia (i flauti, i cornamuti, le viole da gamba), in modo da ottenere un gruppo completo dal timbro omogeneo. Mancano, in genere, prescrizioni esatte sugli strumenti da impiegare (frequente è l'indicazione "per ogni sorta di strumento") ma l'indeterminatezza non è assoluta: le associazioni fra strumenti rispondono a norme estetiche ben precise.

La diffusione della musica strumentale è fenomeno europeo.

Fuori d'Italia, la Francia coltiva particolarmente il liuto, lo strumento delle corti e della pratica musicale domestica; l'editore Attaignant, inoltre, pubblica fortunate serie di danze strumentali d'insieme. In Germania si forma una generazione di virtuosi del liuto e si assiste a una ricca produzione organistica; nella seconda metà del secolo emerge la scuola dei Koloristen, che applicano una tecnica dell'ornamentazione virtuosistica. In Spagna sono pubblicate intavolature per vihuela, lo strumento a pizzico dalla tecnica simile a quella del liuto; nella produzione per strumenti da tasto, inoltre, spiccano le composizioni dell'organista Antonio de Cabezón (*Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, 1578). L'Inghilterra vede una copiosa fioritura di composizioni per liuto solo e soprattutto per virginal: durante il regno di Elisabetta I la scuola virginalistica inglese giunge a un livello altissimo nella creazione artistica.

La prassi esecutiva degli strumenti rinascimentali è fissata da una serie di trattati, alcuni dei quali nascono con precisi intenti divulgativi, che fioriscono numerosi per tutto l'arco del secolo.

Essi costituiscono anche preziose fonti d'informazione sulla costruzione degli strumenti; tra i più diffusi lo *Spiegel der Orgelmacher und Orgel* di Arnolt Schlick (1511), *Musica getutsch* di Sebastian Virdung (1511), La

Fontegara (1535) dedicata al flauto e la Regola Rubertina (1542) alla viola di Silvestro Ganassi dal Fontego, il Tratado de glosas (1553) di Diego Ortiz per la viola da gamba, Il Fronimo (1568) di Vincenzo Galilei per il liuto, Il Transilvano (1593–1610) di Girolamo Diruta per l'organo e gli strumenti da penna.

All'esecuzione strumentale, solistica o d'insieme, si collega strettamente la prassi della "diminuzione", che consiste nel rendere fiorita una data melodia riempiendone gli intervalli con note di minor valore. La prassi, che giunge ai risultati di più abbagliante virtuosismo verso la fine del secolo, è codificata da manuali divulgativi quali Il vero modo di diminuir di Girolamo Dalla Casa (1584), le Ricercate passaggi et cadentie di Giovanni Bassano (1585), i Passaggi per potersi esercitare nel diminuire di Riccardo Rognoni (1592).

Le forme della musica strumentale

Man mano che la musica strumentale si emancipa da quella vocale emergono forme autonome, che comunque coesistono accanto alle trascrizioni e alle parafrasi dei modelli vocali. Le nuove forme hanno spesso lo scopo di ricercare e valorizzare le possibilità tecniche o timbriche degli strumenti.

Dalla trascrizione di chansons vocali si sviluppa la "canzone da sonar" (detta anche "canzona alla francese"). Lo stile, inizialmente, è affine a quello del modello vocale: vi si ritrovano la velocità e la leggerezza, il ritmo ben scandito, la semplicità del contrappunto. In seguito la scrittura polifonica si articola in episodi distinti, alla base dei quali stanno motivi ben caratterizzati; gli episodi si alternano per contrasto: all'imitazione succede l'omioritmia, al ritmo binario il ternario. In un primo tempo, la canzone è un genere eminentemente organistico, ma verso il 1580 iniziano a comparire canzoni per complessi strumentali: ne scrivono, tra gli altri, Andrea e Giovanni Gabrieli, Claudio Merulo, Nicola Vicentino, Marco Antonio Ingegneri.

Affini alla canzone, ma più liberi e più specificamente strumentali, sono il ricercare e la fantasia. In essi il legame con la prassi dell'improvvisazione si allenta, come si vede dalle lunghe tirate e dal virtuosismo strumentale. Intorno al 1540 il ricercare – per liuto, per strumenti da tasto o per complesso di strumenti – allinea una successione di temi, ognuno dei quali è sviluppato in stile imitativo e collegato da una cadenza al successivo episodio.

Rispetto allo stile vocale del mottetto imitativo, le parti si muovono con maggiore libertà e danno origine, sporadicamente, a figurazioni tipicamente strumentali. Nella seconda metà del secolo si afferma il ricercare monotematico.

Praticato dai liutisti già all'inizio del secolo, il genere della variazione si applica al tema di un'aria, una danza, un motivo popolare, breve e dal carattere regolare; vengono variati la melodia oppure il basso, tramite l'aggiunta di figure accessorie.

Temi prediletti sono la Romanesca, la Folia, il Ruggiero. Il genere è particolarmente frequentato dai virginalisti inglesi, che amano variare temi popolari nazionali: tra i maggiori artisti ricordiamo William Byrd, Orlando Gibbons e Thomas Tomkins.

Sinché è legata alla funzione di supporto ai movimenti scenici del coro, la musica strumentale per danza può consistere anche nella semplice annotazione di elementari schemi ritmico-armonici, regolari e ben definiti, sottoposti in sede d'esecuzione a elaborazioni estemporanee.

Minimo, o del tutto assente, il gioco imitativo. Man mano che si distacca dalla sua originaria funzione, la musica da danza subisce un processo di stilizzazione, pur mantenendo il ritmo e il carattere generale delle danze d'origine. L'idioma è spiccatamente strumentale: scarso è il legame della musica da danza col repertorio vocale. Ben presto si stabilizza l'usanza di accoppiare le danze secondo una precisa successione: pavana e gagliarda, passamezzo e saltarello (dalla metà del secolo, allemanda e corrente) alternano a una danza lenta in ritmo binario una veloce in ritmo ternario. È in questa prassi che si può individuare il nucleo della futura suite strumentale. Le pubblicazioni a stampa sono numerose e riflettono l'incremento della richiesta. Molto prolifica è l'area franco-fiamminga, con danze quali il tourdion, la basse danse, il branle. La musica per danza esercita un importante influsso sul linguaggio musicale: la regolarità fraseologica e la scrittura prevalentemente accordale favoriscono l'emergere della "moderna" sensibilità armonica, fondata sull'articolazione cadenzale del discorso.

Per tutto il secolo si mantiene abbondante la produzione di bicinia, brani strumentali contrappuntistici per due strumenti composti a scopo didattico. Tra gli autori figurano Bernardino Lupacchino, Eustachio Romano, Pietro Vinci, Agostino Licino.

La musica per liuto

Nonostante le sue origini arabe, nel XIII secolo il liuto è già diffuso in tutta Europa; è comunque dal Cinquecento che esso raggiunge la sua auge in Occidente. La versatilità musicale e la maneggevolezza strutturale di questo cordofono lo rendono strumento privilegiato non solo in ambienti aulici, ma anche in occasioni conviviali e nella pratica, anche amatoriale, della musica da camera vocale e strumentale.

Storia e descrizione dello strumento

Il liuto viene introdotto nel continente europeo al principio dell'VIII secolo, a seguito della dominazione araba nella Penisola Iberica. Il suo nome, che deriva dalla parola al-'ud, cioè "il legno", ha conservato la radice araba in tutte le lingue occidentali: nello spagnolo laúd, nel francese luth, nell'inglese lute, nel tedesco Laute, nell'olandese luit, nel russo ljutnja. Lo strumento, che nella cultura di provenienza ha mantenuto sino a oggi intatte le sue caratteristiche morfologiche, ha invece subito numerose trasformazioni in Occidente. Se durante il Medioevo le fonti iconografiche documentano vari

modelli di liuto, suonati preferibilmente a plectro, con un numero variabile di corde e senza tastatura, dalla fine del XV secolo lo strumento assume una fisionomia più standardizzata, proprio mentre acquisisce un ruolo di primo piano nella pratica musicale.

Il liuto rinascimentale si presenta estremamente leggero, a manico corto, con un numero di tasti da sei sino a dieci, un minimo di quattro ordini (ovvero coppie) di corde di budello, più una semplice all'acuto (cantino), montate su un cavigliere a paletta, il fondo piriforme a doghe, ovvero fasce di legno a spicchio, piegate e incollate l'una all'altra, un piano armonico con un foro di risonanza decorato da una rosetta intagliata. La distanza tra i suoni emessi dalle corde "a vuoto", dal grave all'acuto, è di norma di una quarta, a eccezione di quella fra terza e quarta corda, che è di una terza maggiore; l'accordatura può tuttavia essere modificata, qualora lo richieda espressamente la partitura.

L'esigenza di ampliare l'estensione del liuto verso il grave, per utilizzarlo nel basso continuo, porta, a fine secolo, a una forma ampliata dello strumento, l'arciliuto, e alla sua variante della tiorba, chiamata anche chitarrone, nel secolo successivo. Si tratta di strumenti armati di corde supplementari, usate come bordoni, tese fuori del manico, su un cavigliere che si sviluppa molto oltre la tastiera principale.

La tecnica liutistica subisce una profonda trasformazione dal Medioevo al Rinascimento: si può infatti ipotizzare che, sotto l'influenza della cultura di provenienza, lo strumento sia inizialmente utilizzato monodicamente, e che in tutti i casi l'uso del plectro ne condizioni l'impiego. Il passaggio all'uso delle dita è il risultato delle nuove prestazioni richieste allo strumento per poter far risaltare l'intreccio delle voci di una composizione e per allargare le possibilità sonore.

Diversamente da quanto è accaduto nei secoli precedenti, nei quali la musica strumentale, a parte qualche eccezione, non possiede una tradizione scritta, nel Cinquecento assistiamo alla nascita di una vera e propria letteratura strumentale: e il liuto è il primo strumento al quale sono dedicate opere a stampa.

La partitura con la quale viene scritta la musica liutistica è detta "intavolatura". Si tratta di una visualizzazione della tastiera dello strumento in un sistema di righe orizzontali parallele, sul quale vengono evidenziati i tasti che devono essere suonati. Nella musica vocale accompagnata, all'intavolatura è aggiunto un normale rigo musicale per la parte del canto.

Le forme musicali

Il liuto si adatta a diversi utilizzi, come strumento solista e come accompagnamento della voce o, più raramente, di altri strumenti.

I brani caratteristici della musica "a liuto solo" sono il ricercare, la toccata, la fantasia, composizioni di forma aperta e ritmo libero che prendono spunto dalla tecnica improvvisativa e si strutturano in successioni di brevi episodi. A

cavallo tra Quattro e Cinquecento essi alternano progressioni melodiche a successioni accordali; nel Seicento daranno maggiore evidenza all'intreccio delle parti e al disegno contrappuntistico. Avranno allora grande rilievo anche le trascrizioni di brani sacri e profani originariamente cantati: riduzioni per liuto di frottole, mottetti e chansons saranno disponibili nelle raccolte a stampa dell'epoca, oppure adattabili da qualsiasi strumentista capace di applicare le istruzioni, impartite dai manuali, per intavolare brani vocali.

Il liuto viene impiegato con funzione solistica anche per l'esecuzione di danze, che con il tempo si codificano in successioni prestabilite: in Italia abbiamo la combinazione di pavana – saltarello – piva – pavana – gagliarda – passamezzo – gagliarda, nella quale uno o più movimenti vivaci si contrappongono a un primo movimento lento. La matrice italiana, nella tradizione liutistica europea, è molto forte: la fortuna di questo strumento nella penisola risale già agli ultimi decenni del Quattrocento, al principio del secolo successivo si diffonde in Germania (ove rimarrà in uso sino al XVIII secolo) e in Francia; da quest'ultimo Paese si propagherà in Inghilterra, nei Paesi Bassi, in Polonia, Boemia e Ungheria.

Come strumento d'accompagnamento il liuto in Italia si lega principalmente alla voce, a incominciare dalla frottola dei primi decenni del secolo per proseguire con il madrigale, la villanella, la canzonetta.

Liutisti e compositori in Europa

L'Intavolatura del liuto, pubblicata a Venezia nel 1507 da Ottaviano Petrucci, è la prima raccolta a stampa di musica liutistica (ma anche di musica strumentale), in quattro volumi dedicati a opere originali e trascrizioni di Francesco Spinacino e Joanambrosio Dalza. Varrà tuttavia la pena di segnalare altre due importanti fonti per la storia del liuto: il manoscritto appartenuto al liutista e compositore Vincenzo Capirola, conservato presso la Newberry Library di Chicago, e quello anonimo denominato Thibault, ora presso la Biblioteca Nazionale di Parigi, un libro di tasca nel quale uno strumentista dei primi anni del secolo annota i brani di successo del suo repertorio personale.

Il più celebrato rappresentante della scuola italiana è Francesco Canova da Milano, compositore ed esecutore che si guadagna l'appellativo di "divino"; nella seconda metà del secolo un altro "divino", il romano Lorenzino del Liuto, sarà attivo alla corte del cardinale Ippolito d'Este. Fra le opere più note della seconda metà del secolo ricordiamo le raccolte di Giacomo Gorzanis, Giovanni Antonio Terzi, Marco Fabrizio Caroso, che nel suo celebre Ballarino raccoglie musiche e coreografie di danze, del teorico della Camerata de' Bardi Vincenzo Galilei, padre di Galileo, compilatore del trattato teorico Il fronimo.

La più antica raccolta per liuto tedesca, Etlicher Lobgesang (1512), vede la luce a Magonza, nel 1521, a opera di Arnold Schlick; successive di qualche anno sono le antologie di Hans Judenkunig e di Hans Gerle. I più famosi tra gli esecutori sono Hans Newsiedler e il figlio Melchior.

In Francia è il tipografo Pierre Attaignant a pubblicare, nel 1529, la prima raccolta di musica francese per liuto; nel 1557 il celebre liutista Adrian Le Roy dà alle stampe, per la casa editrice che egli stesso ha fondato alcuni anni prima insieme al cugino Robert Ballard, un metodo per questo strumento: l'Instruction de partir toute musique facilement en tablature de luth. Alla corte di Francesco I sono attivi due esecutori italiani, Alberto Trame e Alberto da Ripa, del quale vengono stampate postume tutte le opere, sempre per i tipi di Le Roy et Ballard.

In tutto il continente ha grande successo il compositore transilvano Bálint Bakfark, celebrato come "Orpheus Pannonicus", al quale si devono due importanti raccolte di intavolature.

In Inghilterra è abbastanza tardiva la diffusione a stampa della letteratura liutistica, se si pensa che il primo libro dedicato allo strumento è, nel 1563, la traduzione del trattato di Le Roy e che bisogna giungere a fine secolo per avere un'antologia contenente anche musiche autoctone (A new Booke of Tabliture di William Barley, 1569). È comunque bene precisare che la gran parte della musica inglese per liuto circola in forma manoscritta: così accade anche per il repertorio di John Dowland, uno fra i più noti compositori inglesi, i cui brani sono tramandati da tutti i principali lute books dell'epoca. Nei Paesi Bassi vedranno la luce, oltre alle stampe di musica per danza di Pierre Phalèse (1552), improntate al gusto internazionale, le prime raccolte di musica per clavicordo, liuto e flauto, e anche brani a due e tre liuti, che inaugurano una tradizione della musica d'insieme che avrà duraturo successo nei territori del Nord Europa.

La musica per organo

Muovendo dalla trascrizione di musica vocale, la musica organistica elabora nel Cinquecento un proprio sistema di notazione e forme autonome, spesso legate alle concrete funzioni esercitate nella prassi liturgica. La fioritura nella seconda metà del secolo ha i suoi centri privilegiati in Napoli e in Venezia.

Le origini della letteratura organistica

Nella letteratura musicale del XVI secolo non è sempre possibile tracciare una linea di demarcazione tra l'organo e gli altri strumenti a tastiera (il clavicembalo, la spinetta, il virginal, il clavicordo). In certi casi è la destinazione specifica che implica l'utilizzo di un determinato strumento: all'uso liturgico è deputato l'organo, all'accompagnamento delle danze sono riservati il clavicembalo o gli strumenti affini; ma nella maggior parte dei casi, le composizioni sono scritte "per ogni strumento da tasto".

I primi esempi di musica annotata per strumenti a tastiera consistono in trascrizioni di musica vocale. Nel processo di trascrizione, i brani vengono adattati alle esigenze dello strumento: spesso l'ordito contrappuntistico è semplificato, e nelle melodie possono comparire figure idiomatiche d'ornamento. La trascrizione è facilitata da un sistema di notazione, detto "intavolatura", che permette di riunire le parti da suonarsi simultaneamente,

in modo che possano essere eseguite da un unico esecutore. L'intavolatura si può avvalere di note, lettere o numeri; diversi sistemi di intavolatura vengono messi a punto, nel corso del Cinquecento, nei Paesi europei.

La prima raccolta a stampa di musica organistica, *Frottole intabulate da sonar organi*, è edita da Andrea Antico a Roma nel 1517-18 e consiste nella trascrizione strumentale, in intavolatura, di brani vocali. A pochi anni di distanza sono pubblicati i *Recerchari Motetti Canzoni* di Marcantonio Cavazzoni (1523): si tratta di mottetti e chansons intavolati per organo; la raccolta comprende anche due ricercari, composizioni strumentali autonome legate alla prassi dell'improvvisazione.

Un nuovo tipo di ricercare, basato sull'elaborazione contrappuntistica, compare invece in una fase in cui non ci si limita più solo a intavolare composizioni vocali, come appare nell'*Intavolatura* cioè *Recerchari Canzoni Himni Magnificati* di Girolamo Cavazzoni (1543), primi ricercari nella nuova accezione del termine.

La prassi liturgica

Sin dai tempi più antichi l'organo è lo strumento deputato all'accompagnamento dei brani liturgici. Svolgendo questo compito, lo strumento non si limita a fornire un sostegno alle voci: all'organo spetta, ad esempio, parafrasare melodie tratte dal repertorio del canto gregoriano, che vengono sottoposte a elaborazione contrappuntistica e impiegate a vario titolo nel servizio religioso.

Prassi abituale è quella dell'esecuzione alternatim: un versetto è intonato dal coro, un altro è parafrasato dall'organo, che ne elabora la melodia arricchendo il canto con ornamenti e diminuzioni, oppure assume la melodia gregoriana come *cantus firmus* per intesservi intorno una trama contrappuntistica. L'organo può anche suddividere in frammenti il canto originario e porre ciascuno di essi a fondamento di un episodio polifonico. La prassi dell'alternatim è rispecchiata nell'*Intavolatura* di Girolamo Cavazzoni, che include tre messe, dodici inni e quattro Magnificat.

L'organo italiano, in genere, presenta una sola tastiera e una pedaliera dall'estensione limitata: per l'organista, perciò, è impossibile sovrapporre piani sonori differenti. Per questa ragione la melodia gregoriana è suonata, in valori lunghi, in una delle voci estreme, oppure è suddivisa in frammenti che vengono elaborati contrappuntisticamente. Nell'accompagnamento dei brani polifonici, l'organista si serve della parte più grave, dalla quale ricava l'impalcatura armonica. Perciò verso la fine del secolo molte stampe di brani polifonici recano, oltre alle parti vocali, una parte per l'organo (nella prassi, poi, all'esecuzione potevano prendere parte anche altri strumenti).

Numerosi altri brani liturgici nascono da funzioni specifiche: il preludio, l'intonazione, la toccata organistica fungono da introduzione ad altri brani. A volte sono veri pezzi di bravura, che richiedono una notevole abilità manuale. Pur annotate per iscritto, queste forme mantengono un forte legame con la

pratica dell'improvvisazione, evidente nello sfruttamento di figure brillanti e veloci e nella valorizzazione delle peculiarità strumentali.

La fioritura della musica cembalo-organistica

La letteratura cembalo-organistica riceve un grande impulso nella seconda metà del secolo.

Tramite l'opera di Claudio Merulo, Antonio Valente, Andrea Gabrieli, l'arte strumentale giunge al massimo grado di emancipazione dai modelli vocali.

Venezia e Napoli sono i luoghi più attivi. La fioritura dell'arte organistica trova un riflesso anche nella pubblicazione dei trattati: fondamentale è Il Transilvano (1593 e 1609) del perugino Girolamo Diruta, che si diffonde ampiamente su ogni aspetto della prassi esecutiva dell'epoca.

A Venezia Andrea e Giovanni Gabrieli, Girolamo Parabosco, Claudio Merulo praticano le forme autonome della musica organistica: la canzone, il ricercare monotematico, il ricercare politematico con l'elaborazione simultanea dei temi. Particolarmente consacrata allo sfruttamento delle possibilità idiomatiche dell'organo è la toccata, in un movimento unico e in uno stile legato alla prassi dell'improvvisazione, che sfoggia di norma passaggi fantasiosi e brillanti, tirate, ornamenti, senza disdegnare – soprattutto a fine secolo – bizzarrie armoniche e cromatismi arditi. Claudio Merulo, nei due libri di Toccate d'intavolatura d'organo (1598 e 1604), dà spessore al genere introducendovi una sezione centrale in stile imitativo.

Altri nomi vengono usati, a volte, per designare lo stesso genere di composizione: fantasia, intonazione, preludio.

A Napoli, dove sono attivi Rocco Rodio, Antonio Valente, Ascanio Maione, è coltivato il ricercare: il vertice del genere è rappresentato dai Versi spirituali di Antonio Valente (1580), scritti per l'esecuzione liturgica alternatim (ma non basati su melodie gregoriane). L'arte organistica napoletana fiorisce soprattutto con la produzione di Giovanni Maria Trabaci, autore di toccate, canzoni, ricercate.

Le esperienze dei maestri napoletani e veneziani confluiscono e maturano, all'inizio del XVII secolo, nella grande arte di Girolamo Frescobaldi.

La musica per danza

Nel Cinquecento la danza va consolidando alcuni dei suoi aspetti più significativi: al favore crescente incontrato presso la nobiltà, si affianca anche una nuova connotazione artistica, che la pone in contatto con altre forme di spettacolo. Il consenso tributato a questa disciplina determina la diffusione dei primi volumi di musiche e coreografie, promuove inoltre la creazione di un genere, quello della musica per danza che, inizialmente legato a questa pratica, arriverà in seguito a proporsi come forma musicale autonoma.

Premessa storica

La prima raccolta italiana di balli è tramandata in alcune pagine di un manoscritto di musica del Trecento conservato alla British Library di Londra: in esso troviamo una serie di brani talora appaiati tra loro, così che a una prima parte lenta ne segue una più vivace (detta “rotta”, “saltarello” o “trotto”). Sarà poi nel secolo successivo Domenico da Piacenza a stilare il primo trattato di danza (1416) e a sancire la nascita di una figura di rilievo della corte rinascimentale: quella del maestro di ballo e del ballerino professionista. Nei manuali quattrocenteschi – in quello di Domenico così come nelle trattazioni successive di Giovanni Ambrogio e Antonio Cornazano – la musica che accompagna le coreografie è inizialmente una mera traccia per gli strumentisti: brani monodici molto semplici, melodie popolari o bassi sui quali il musicista è libero di svolgere le sue improvvisazioni.

La scuola italiana

L'uso già consolidato di abbinare a un ballo passeggiato (detto bassadanza, proprio perché i piedi non devono staccarsi troppo da terra) uno più mosso, di abilità, fa sì che nel Cinquecento le danze si formalizzino in suites di tre, quattro o più brani.

Come brano lento di apertura si afferma la pavana seguita da saltarello e piva, due danze di matrice popolare; come pezzo virtuosistico emerge successivamente la gagliarda, una danza in 6/8 nella quale gli ultimi due movimenti della battuta sono costituiti da un'elevazione, che può impegnare i ballerini in variazioni molto spettacolari.

Della suite di danze recano testimonianza le raccolte di musica strumentale dell'epoca: questa forma, nata per accompagnare il ballo, con il tempo diventerà un genere musicale a se stante, grazie anche al fiorire dell'interesse per i vari strumenti e la loro prassi. Il compositore italiano Joanambrosio Dalza, nella sua raccolta di musica per liuto del 1508, fissa la suite in una successione di movimenti, legati tra loro da toccate e ricercari, secondo una coerenza interna tematica e tonale.

Fra gli antecedenti del filone pantomimico che si svilupperà a fine secolo, è da ricordare la moresca, una danza che compare in molte raccolte musicali in versione vocale o strumentale: diffusa in tutta Europa già in epoca medievale, era originariamente una rappresentazione della lotta fra cristiani e musulmani (si possono tuttavia ipotizzare origini ancor più lontane). Il fatto che questa danza prevedesse un travestimento fa sì che, in seguito, il significato della parola moresca venga esteso a qualsiasi ballo in cui agiscano esecutori mascherati.

La tradizione dei grandi coreografi italiani del Cinquecento si esprime attraverso alcune figure di rilievo. Prima fra queste Marco Fabrizio Caroso, ballerino, maestro di danza e compositore attivo a Roma nella seconda metà del secolo, a cui si deve la stesura del *Ballarino* (1581) – ristampato nel 1605 con il titolo *Della nobiltà di dame* – un libro, come recita il titolo completo, “diviso in due trattati; nel primo de' quali si dimostra la diversità de i nomi che si danno à gli atti, e movimenti, che intervengono ne i balli, e con molte

regole si dichiara in che modo debbono farsi. Nel secondo s'insegnano diverse sorti di Balli et Balletti sì all'uso d'Italia, come à quello di Francia e Spagna. Ornato di molte figure, et con l'intavolatura di Liuto et il Soprano della Musica nella sonata di ciascun Ballo”.

La pratica della canzone a ballo, che ha la sua origine in Europa sin dal Medioevo, si afferma nel Cinquecento con il balletto, forma polifonica vocale e strumentale insieme. Il maggiore esponente di questo genere è Giovanni Gastoldi: la sua raccolta di balletti (1594) è una fra le opere a stampa più diffuse del secolo, il cui successo giunge anche in Germania e in Inghilterra. Il parmense Giorgio Mainerio è un altro compositore di balli “accomodati per cantar e sonar d'ogni sorte de istromenti” (1578); una sua raccolta di danze delle varie nazioni (1576) è purtroppo andata perduta.

A fine secolo si colloca l'attività di Cesare Negri, coreografo e ballerino a Milano. Negri è allievo del concittadino Pompeo Diobono, fondatore della scuola di ballo nobile nella sua città, poi stabilitosi alla corte di Parigi.

Alla partenza del maestro, il Negri apre la sua scuola di ballo, esercitando l'opera di coreografo presso l'aristocrazia cittadina, in occasioni pubbliche e private, lasciandoci anche un trattato, *Le gratie d'amore* (1602, ristampato due anni dopo con il titolo *Nuove invenzioni di balli*).

La musica per danza in Europa

L'influenza dell'umanesimo italiano si fa sentire in Francia a partire dalla metà del secolo, esercitando il suo peso soprattutto nei rituali della vita cortese.

La danza italiana incontra grande successo oltralpe: al tipico branle, erede del ballo tondo medievale, nel XVI si affiancano, come forme autoctone, il tourdion, la corrente e l'allemanda. Fra le danze di diversa estrazione, oltre a quelle italiane, entrano a fine secolo nel repertorio anche quelle iberiche, costruite su bassi ostinati (ciaccona, passacaglia, sarabanda).

Un primo trattato di bassedanze è scritto nel 1536 da Antoin des Arens, un avignone che ha viaggiato molto attraverso l'Italia; la musica per danza trova tuttavia la sua prima fissazione nell'*Orchésographie* (1588) del sacerdote Thoinot Arbeau, un “trattato in forma di dialogo attraverso il quale tutti possono apprendere e praticare l'onesto esercizio delle danze”; l'opera contiene, accanto alle musiche, l'illustrazione e la spiegazione di 50 passi di danza. Anche in Francia vi furono rapporti fra le forme di danza e la chanson, come attesta la raccolta delle *Danceries* di Claude Gervaise (1555), che contiene elaborazioni strumentali di danze di tradizione orale e brani vocali.

In Inghilterra sarà Thomas Morley a seguire la moda del balletto vocale e strumentale; in questo Paese il repertorio strumentistico più genuino, compresa la musica per danza, è in gran parte affidato alla produzione contenuta nei cosiddetti *Virginal books*, raccolte musicali manoscritte destinate allo strumento a tastiera denominato, appunto, virginale.

Nei Paesi Bassi il gusto locale è documentato a metà secolo dalle danze di Thylman Susato, mentre le raccolte liutistiche edite dallo stampatore Pierre Phalèse testimoniano la diffusione in quelle terre anche dello stile di danza internazionale.

In Spagna la fioritura della musica per vihuela produce molti libri dedicati a questo strumento, il più importante dei quali, *Il libro de música de vihuela de mano del valenciano Milán Luís* (1535), contiene svariate danze, soprattutto iberiche e italiane.

Intermedi e balletti

Nel Cinquecento il percorso della danza prende due strade differenti: da un lato essa continua a essere coltivata come forma astratta, in contesti d'intrattenimento privato, da un altro lato essa sviluppa le sue componenti pantomimiche, caratterizzandosi sempre di più come forma di spettacolo che trova spazio all'interno di azioni teatrali. Alla corte francese, sotto l'incoraggiamento di Caterina de' Medici, vengono allestiti spettacoli danzati, cantati e recitati, detti ballets de cour: il più importante di questi è il Ballet comique de la Royné (1581), su musica di Lambert de Beaulieu e Baltazarini, coreografo italiano naturalizzato francese.

In Italia, sfortunatamente, benché le partiture di molte opere vocali facciano esplicito riferimento all'inclusione di intermezzi danzati, è molto raro trovarne le musiche, poiché le modalità del loro inserimento sono evidentemente influenzate da fattori contingenti.

Il ballo di corte

Nel XVI secolo il ballo si afferma nelle corti rinascimentali come una delle attività di maggior impatto celebrativo e spettacolare nel contesto della festa cortigiana. Dal ballo come intrattenimento, sempre più codificato nei tempi e nei passi e virtuoso nell'esecuzione, nasce il balletto come forma d'arte rappresentativa che unisce danza, musica e poesia alle prime meraviglie della scena prospettica.

I maestri del ballare lombardo

Intorno alla metà del Quattrocento, dall'affinarsi e regolamentarsi delle danze popolari in ambito cortese, si codifica il ballo di corte. I primi maestri e trattatisti sono italiani e la loro opera al servizio delle grandi signorie centro-settentrionali del Paese fonda e diffonde uno stile inconfondibile che esce presto dai confini d'Italia. Domenico da Piacenza (*De arte saltandi et choreas ducendi*), Guglielmo Ebreo (*De praticcha seu arte tripudii*) e Antonio Cornazano (*Libro dell'arte del danzare*) sono i maggiori promotori della danza come strumento educativo e mondano per i cortigiani. Nei loro trattati si fissano le norme, i modi e i tempi del ballare lombardo, che nelle grandiose feste di corte si trasforma da gioco dilettesco in scuola di comportamento, ricerca di stile, e infine arte.

Due sono le forme di danza principali: la bassadanza, di misura costante, contegnosa e aderente al terreno, e il ballo (o ballitto), composito e variabile nel tempo e nelle figure, con accenni tematici e pantomimici.

In Italia, come altrove, si assiste contemporaneamente all'evoluzione cortigiana della moresca, una danza pantomimica medievale di origine spagnola (morisca) che rappresenta simbolicamente la lotta fra cristiani e saraceni. Il suo svolgimento movimentato e fortemente mimetico ben si presta a sviluppi di carattere spettacolare e infatti la moresca diventa un immancabile elemento delle feste cortesi europee.

La danza è la nuova, grande passione della nobiltà e trova un impiego ideale sia come momento ludico collettivo, che nelle "intromesse" allegoriche dei banchetti e negli intermezzi rappresentativi delle prime commedie umanistiche. Alle corti degli Sforza, degli Este, dei Gonzaga si inizia così a sperimentare quel rapporto tra danza, musica e rappresentazione drammatica che un secolo più tardi trova il suo apice nel ballet de cour francese.

Spettacolarizzazione del ballar cortese

Intorno al 1520, Baldassare Castiglione, nel suo Libro del cortegiano, consacra la danza come una virtù di cui il perfetto uomo di corte non può ormai essere privo. Egli deve esercitarla "con una certa dignità, temperata però con leggiadra ed aerea dolcezza di movimenti", evitando "quelle prestezze de' piedi e duplicati ribattimenti" che, preziose in un maestro di ballo, non si addicono però a un gentiluomo. Nella corte di Urbino del 1507, alla quale Castiglione fa riferimento, si danza frequentemente, in pubblico e in privato, e i nobiluomini partecipano in incognito ai balli del popolo, dove la danza è spesso sfrenata e sempre "alta", ossia saltata, e veloce.

Alla bassadanza, finora ballo aulico di rappresentanza, si è sostituita ormai a corte la pavana (in 4/4), ancora più semplice e camminata, che permette di pavoneggiarsi in tutta la pompa degli abbigliamenti ingombranti e sontuosi. Ma al suo fianco si è sviluppata la gagliarda (in 3/4 o 6/8), danza di corteggiamento tipica del Cinquecento italiano, vivace ed elevata, in cui i salti maschili di origine popolare si impreziosiscono nella codificazione cortese. Dall'alternanza di pavana e gagliarda nasce il nucleo della suite di danza all'italiana, che si diffonde in Europa e si arricchisce via via di tempi e modi di origine straniera: francesi, inglesi, tedeschi e spagnoli.

La spettacolarizzazione della danza e la nascita del balletto derivano dalla confluenza delle suites danzate con gli elementi pantomimici della moresca e dall'alternarsi in composizioni premeditate di momenti di danza "astratta" ad altri di danza figurata.

Nel corso del Cinquecento, le danze nobili d'intrattenimento si fanno via via più stilizzate e astratte, mentre quelle pantomimiche si complicano e si ampliano nella dinamica e nella mimica, fino a rendersi sostanzialmente

impraticabili a livello amatoriale e a richiedere una specializzazione professionale.

In Italia, a Milano, nasce verso la metà del secolo la prima, famosa scuola per maestri di ballo e ballerini: è quella di Pompeo Diobono, dove si forma un'intera generazione di danzatori e "inventori" di balli, che diffondono nel mondo lo stile italiano.

Dalle intromesse danzate al ballet de cour

I sontuosi banchetti di corte dell'ultimo Quattrocento italiano sono la palestra delle prime composizioni coreografiche a carattere dichiaratamente spettacolare. Le portate vengono inframmezzate e spesso presentate da intromesse musicali e coreografiche su temi mitologici in accordo con i cibi o con la festività celebrata. Si attribuisce al nobile tortonese Bergonzio Botta la paternità della prima unificazione "drammaturgica" di tutti i momenti spettacolari di un banchetto (nozze Sforza-Aragona del 1489) in una sequenza organica (sul tema dell'amore coniugale), pur se la danza non vi è esplicitamente documentata.

Nel Cinquecento la consuetudine degli intermezzi con musica, canto e danza è ormai invalsa nell'uso di corte come divagazione tra gli atti di commedie e tragedie. Gli intermezzi, talvolta tematicamente connessi tra loro, finiscono per costituire uno spettacolo a sé, spesso più gradevole e ben accetto di quello principale. La danza vi è sempre ampiamente presente, soprattutto nelle sue forme di moresca e di brando e le coreografie intrecciano sul terreno complesse forme geometriche nel segno della simmetria figurativa e spaziale rinascimentale.

Gli strumenti di accompagnamento sono prevalentemente liuti, "piffari" e piccole percussioni.

Il gusto italiano, tuttavia, finisce con il tempo per sviluppare negli intermezzi principalmente il canto e le meraviglie scenografiche, che divengono parte integrante del melodramma. Il balletto, come opera autonoma e in sé compiuta, conquista la sua piena indipendenza in Francia, alla corte della regina italiana Caterina de' Medici, che importa musicisti e maestri di ballo di scuola milanese.

Baltazarini, allievo di Diobono giunto a Parigi come violinista, diviene allestitore di balli. Dopo un Ballet de polonais (1573), organizza nel 1581 il Ballet comique de la royne, prototipo di una tradizione di ballet de cour che arriva oltre la metà del Seicento. Questo balletto svolge in modo particolarmente unitario il tema di Ulisse prigioniero di Circe, e presenta un'organizzazione spaziale, una scenografica multipla e una struttura coreografica che esercitano una forte influenza nei secoli successivi. A un prologo cantato che espone l'argomento seguono entrées di diverso tipo (balletti, carri allegorici, pantomime, canti corali) e l'azione si conclude con un gran ballo finale che accomuna attori e spettatori. La musica e gli

strumenti impiegati variano a seconda del tipo di azione e le coreografie, osservate dall'alto di gradoni, tracciano virtuosi disegni sul terreno.

Questo esempio di enorme successo viene imitato e sviluppato nel Seicento durante il regno di Luigi XIII con il gradimento del cardinale Richelieu, e diviene poi spettacolo pubblico ai tempi di Luigi XIV, per merito soprattutto di Molière, Jean-Baptiste Lully e Pierre Beauchamps.

La trattatistica

Due trattati di fine secolo, Il ballarino (1581; ampliato nel 1600 con il titolo Nobiltà di dame) di Fabrizio Caroso da Sermoneta e Le gratie d'amore (1602) di Cesare Negri, consacrano la tecnica italiana del ballo nobile oramai divenuta europea. Il primo, composto in forma di dialogo tra allievo e maestro, accanto alla descrizione dei passi e delle composizioni di ballo corredate da immagini, offre complete partiture musicali per liuto e norme di comportamento. Il secondo riporta anche una serie di preziose notizie su balli mascherati, feste, ballerini professionisti contemporanei e committenti nobili, che costituiscono il più ricco documento sulla danza dell'epoca. Da entrambi si ricavano nomi e modalità delle danze più in voga, di origine italiana e non: gagliarda, pavaniglia, brando, canario, contrapasso, passo e mezzo, spagnoletta, tordiglione, barriera, corrente, nizzarda.

Nello stesso periodo (1588) appare l'Orchésographie di Thoinot Arbeau (pseudonimo del canonico Jehan Tabourot), primo vero trattato francese, anch'esso in forma di dialogo, in cui è riassunta la tradizione cortese d'oltralpe già influenzata dagli apporti italiani. Il trattato illustra danze autoctone come branle e gavotte insieme ad altre di provenienza straniera e introduce una scrittura dei passi abbinata a quella musicale, aprendo la via alla seicentesca codificazione accademica della danza.

Storia moderna

a cura di Umberto Eco

Musica del Seicento

Introduzione alla musica

Nella vita musicale il Seicento segna un momento cruciale e apparentemente confuso che vede la crisi più o meno rapida di tradizioni ereditate dal Cinquecento e la formazione non soltanto di nuovi generi e quindi di nuovi stili e di nuove pratiche produttive, ma anche di un modo nuovo di concepire e “consumare” la musica, che in parte già si affermano nel corso del secolo e in parte si svilupperanno nel secolo successivo....

Nuovi stili e nuovi generi

Nella vita musicale il Seicento segna un momento cruciale e apparentemente confuso che vede la crisi più o meno rapida di tradizioni ereditate dal Cinquecento e la formazione non soltanto di nuovi generi e quindi di nuovi stili e di nuove pratiche produttive, ma anche di un modo nuovo di concepire e “consumare” la musica, che in parte già si affermano nel corso del secolo e in parte si svilupperanno nel secolo successivo.

In un gioco intricato di stili diversi, in rapporto ai mutamenti profondi che percorrono la vita civile, i musicisti del Seicento si muovono aprendo una nuova sensibilità musicale, trovando una diversa collocazione nella società e allargando l’orizzonte contrappuntistico ereditato dal Cinquecento nella ricerca di altri valori espressivi, che poi segneranno a lungo la musica colta dell’Occidente.

Basterebbe percorrere, nel lungo arco di vita del compositore, la vasta produzione di Claudio Monteverdi per cogliere le testimonianze di gran parte dello svolgersi di questa “rivoluzione” che investe la musica e la vita musicale: il clamoroso “successo” del madrigale polifonico e il suo rapido declino, il formarsi del melodramma fondato sul canto monodico e il configurarsi dell’opera in musica verso le forme dell’impresa, infine il primo proporsi della cantata da camera.

I musicisti del Seicento si trovano nella necessità di non accettare più la sovrapposizione concettuale (e pratica) fra contrappunto e musica che aveva segnato e guidato la pratica cinquecentesca, e sono spinti a cercare nella costruzione musicale, per via di speculazione come di empirica sperimentazione, differenziati sviluppi di nuovi generi e, quindi, differenti specificità stilistiche che conducono, per la prima volta, a elaborare, con i letterati, il concetto stesso di stile.

Pietro Della Valle, nel suo Discorso della musica dell’età nostra, che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell’età passata, esprime in modo molto chiaro il nuovo “sentimento” musicale che appunto supera la vecchia sovrapposizione di musica e contrappunto.

Questo “sentimento” riconosce e separa tre componenti della musica: “contrappunto”, “suono” e “canto”. Tre componenti che impongono tre modi diversi, pur entro lo schema del contrappunto, di far musica, di cantare e di suonare. Tre modi di comporre, di eseguire e, quindi, da parte del nuovo pubblico, di “ricevere” la musica.

Parola e “colore”

In questo contesto concettuale, la musica affronta in modo nuovo e diverso il testo letterario, cercando di restituire nel canto, in modo direttamente espressivo, anche i moti “segreti” della parola poetica e del suo dispiegarsi significativo ed emotivo nel verso. Nella struttura contrappuntistica, il “canto” non cerca più la sofisticata ramificazione per strati sonori di valore e significato quasi equivalenti, il gioco astratto di “voci” o “parti” che si

rapportano in regole (apparentemente) geometriche, ma insegue l'ambizione di far emergere, nel tessuto sonoro, una manifestazione "principale" dell'espressione comunicativa, sostenuta da successioni armoniche delle voci "minori" che, se ancora non l'"accompagnano", di certo sono già sottomesse alla voce principale.

In questa "liberazione" della parola emerge in musica, consapevole o inconsapevole, un nuovo interiore "colore" sentimentale che è conseguenza di quella ricerca di una via naturale (e non più artificiosa) all'imitazione che impegna i musicisti più sensibili. Questo nuovo "colore naturale" raggiunge e impregna non soltanto la struggente evocazione erotica dei testi amorosi (e magari licenziosi) del Marino e del Tasso, ma coinvolge anche i testi sacri.

Dal modalismo al tonalismo

Connesso alla nuova sensibilità per i valori poetici della parola e dei testi è la crisi progressiva del modalismo che aveva dominato fino ad allora la musica europea. L'esplorazione del sistema tonale fa cogliere al compositore le possibilità espressive che l'allontanamento emozionante da quel centro di gravità che la tonica rappresenta e il rassicurante ritorno ad esso possono comporsi, giocando espressivamente sull'animo dell'ascoltatore in un distendersi di evocazioni emotive (ma anche razionali) molteplici e in parte almeno non prevedibili e sconosciute all'ascoltatore (ma anche all'esecutore) del passato.

Il trepido evolversi da una pratica modale a una pratica tonale (e, quindi, da una sensibilità modale a una sensibilità tonale) non ha le sue ragioni soltanto nel bisogno di animare lo svolgersi della parola in musica secondo percorsi emotivamente nuovi, più ricchi e profondi.

Opera anche nello sviluppo di un diverso rapporto tra le parti che incominciano a potersi rapportare armonicamente. Questo processo si completerà poi, necessariamente, con il temperamento equabile della scala musicale (nel Settecento), con il fissarsi di due soli modi, il modo maggiore e il modo minore, con l'imporsi dell'armonia.

L'allontanarsi dalla sensibilità modale determina la perdita delle sottili (ma statiche) possibilità melodiche a quel sistema connesse, ma apre la via, in accordo con i tempi nuovi, a possibilità espressive forse più grossolane, ma capaci non soltanto di continui sviluppi, ma anche di generare il proprio contrario (come la musica del Novecento dimostra). La transizione dal modalismo al tonalismo avviene naturalmente attraverso passaggi appena percettibili. Nelle composizioni di Girolamo Frescobaldi, per esempio, nella struttura ancora sostanzialmente modale si inseriscono "trasgressioni" che già esprimono il movimento della musica verso l'affermazione del sistema tonale e le concezioni armoniche.

L'Europa e i nuovi generi

Lungo questa via di intrecciate trasformazioni, il Seicento porta all'affermazione della cantata, dell'aria, dell'oratorio e, sintesi definitiva, alla

nascita del melodramma italiano che contribuisce in modo determinante ad aprire l'età moderna della musica colta.

Il madrigale raggiunge con Claudio Monteverdi la sua estrema sofisticatezza e conclude il suo ciclo.

La musica religiosa e liturgica è percorsa dalle imposizioni precettistiche e dai fervori devozionali della Controriforma e dalla "rivoluzione" della Riforma protestante nelle sue diverse manifestazioni (soprattutto pratica luterana, pratica calvinista, pratica anglicana).

Emergono il virtuosismo improvvisativo al cembalo (che si resenta nella letteratura musicale come diretto successore del liuto) e all'organo, in Italia con Girolamo Frescobaldi e nei Paesi Bassi con Jan Pieterszoon Sweelinck. Assume una destinazione da intrattenimento più precisa la musica strumentale, con lo sviluppo della musica per il ballo.

Nei Paesi tedeschi si sviluppa con Heinrich Schütz e poi con Dietrich Buxtehude la nuova tradizione musicale luterana, avviata già dallo stesso Lutero, che era stato assai più un adattatore che non un compositore, e dai primi musicisti della Riforma, da Johannes Walter, amico e collaboratore musicale di Lutero, a Johannes Eccart, Michael Praetorius, a Melchior Vulpius, tutti scomparsi nei primi vent'anni del Seicento. Soltanto alla fine del secolo con Reinhard Keiser, ad Amburgo, si avrà la nascita di un melodramma tedesco.

In Francia, nel clima politico e culturale creato dal cardinal Mazzarino, la musica trova in Giovanni Battista Lully il musicista capace di trapiantare a Parigi il melodramma italiano, fondando una tradizione francese con caratteri originali.

In Gran Bretagna, la crisi dell'ideale polifonico spinge alla formazione di monodie con forti caratteri nazionali (Ayres) e, poi, a un tipo di melodramma che soltanto in parte è debitore verso quello italiano, attingendo in gran parte alla pratica inglese dei masque. Con Henry Purcell, infine, abbiamo l'affermazione di una tradizione musicale propriamente britannica.

L'Italia tra crisi e primato

Rimane all'Italia il primato della liuteria, con centro prima a Brescia (Gasparo da Salò e Maggini), poi a Cremona (la famiglia Amati, la famiglia Guarnieri e, alla fine del secolo, Antonio Stradivari). Il primo eminente liutaio non italiano è il tirolese Jacob Stainer, al quale s'affiancano, sempre in area austro-tedesca, Biber e Walter. Nessun liutaio in Francia, nei Paesi Bassi e in Gran Bretagna raggiunge l'eccellenza dei liutai italiani e austro-tedeschi.

La crisi generale che investe nel Seicento l'Italia, produce, per l'oppressione dell'Inquisizione, la chiusura intellettuale e l'impoverimento di molti centri di potere politico e anche per la crescente depressione economica legata alla fine della centralità mediterranea, una progressiva emarginazione anche della produzione culturale. Certo l'Italia conserva ancora una posizione di rilievo in vari campi della vita artistica e culturale, ma già si risentono le

conseguenze dello spostamento verso l'Europa continentale dell'attività più viva e moderna del pensiero e della elaborazione culturale: alla vecchia e ormai cristallizzata erudita pratica italiana del commento e della glossa si sostituisce la nuova pratica (soprattutto francese) dell'elaborazione razionale dei documenti.

Anche la musica risente di questo processo che dal versante italiano progressivamente inaridisce il suo spazio, sia creativo che economico, indirizzandola verso i Paesi del Nord. Il nuovo clima culturale e la condizione sociale ed economica favoriscono anche una nuova e moderna pratica di speculazione teorica e scientifica sulla musica. L'impegno dei filosofi (come Cartesio) di ricondurre entro un sistema razionale la teoria degli affetti, che discende dalla magia naturale del Cinquecento, si riflette anche nella speculazione musicale (Marin Mersenne, Athanasius Kircher).

Nel nuovo quadro produttivo europeo della musica è il melodramma a conservare una posizione di rilievo con al centro l'Italia. Dominante nella musica italiana del Seicento, esso conquista rapidamente l'Europa, affermando non soltanto un nuovo "genere" musicale, ma anche un nuovo modo di produrre e consumare la musica che sarà determinante alla costruzione di un "sistema" musicale non più aristocratico o ecclesiastico, ma borghese.

E' anche sotto lo stimolo del "successo" del melodramma che una parte almeno della pratica e del consumo musicale cercherà una nuova sede fuori dei palazzi, in quei teatri pubblici (dove si entra pagando un biglietto e non per il nome che si porta) che per primi s'apriranno nella "borghese" Venezia e che troveranno poi la loro sanzione esplicita nei principi della Rivoluzione francese.

Nel corso del Cinquecento l'Italia era stata il luogo d'attrazione inevitabile dei musicisti di altri paesi europei. Questi musicisti scendevano in Italia perché vi trovavano non soltanto un vivissimo riferimento culturale, ma anche occasioni di lavoro.

Con il Seicento si avvia un processo contrario e il fenomeno non è dovuto soltanto al crearsi di nuove occasioni creative e di lavoro altrove, ma anche a una vera e propria superproduzione, in Italia, di musicisti. Così l'Italia diviene, per la prima volta, paese esportatore di musicisti.

L'imprenditoria musicale

Il Seicento, nel definirsi del sistema capitalistico, vede svilupparsi nuovi e attivi centri di stampa musicale nell'Europa continentale e soprattutto nei paesi tedeschi, in Francia e in Gran Bretagna, mentre entra in crisi la produzione editoriale musicale italiana, che aveva dominato nel Cinquecento i mercati europei. Strettamente legata all'imprenditorialità, l'editoria musicale trova nuovi stampatori e mercato là dove le condizioni, non soltanto culturali, ma soprattutto sociali, economiche e produttive, sono rese

più favorevoli e in crescita dall'apertura delle frontiere oceaniche e dallo stimolo di una coscienza imprenditoriale moderna, offerto dalla Riforma.

La musica vocale

Claudio Monteverdi

L'importanza di Claudio Monteverdi nella storia della musica occidentale si misura su due dimensioni: la qualità estetica delle sue opere, che sono fra le vette più alte della nostra tradizione colta, e l'esemplarità del suo percorso di compositore. La formidabile sensibilità della sua intelligenza creativa e una felice combinazione di condizioni favorevoli gli hanno permesso di conquistare una posizione di assoluto rilievo nella rivoluzione musicale avvenuta tra fine Cinquecento e inizio Seicento.

La formazione a Cremona

La vita e la produzione di Claudio Monteverdi si articolano in tre fasi corrispondenti alle tre principali città che gli hanno fatto, insieme, da sfondo e da motore: Cremona, Mantova e Venezia.

A Cremona, città natale, si svolge l'apprendistato del giovane musicista all'illustre scuola del compositore veronese Marcantonio Ingegneri. La rete delle conoscenze familiari (il padre Baldassarre era speziale, cerusico e medico affermato, nonché personaggio in vista della comunità cittadina) e la dimensione provinciale consentono di esaltare al massimo, con qualche sproporzione entusiastica, le indiscutibili e precoci manifestazioni del talento di Claudio.

Fra il 1582 e il 1590 (cioè fra i 15 e i 20 anni di vita) vengono infatti stampati ben cinque libri di sue composizioni. La pubblicazione precoce di raccolte monografiche, per di più in vesti tipografiche ricercate, è un privilegio singolare se si pensa ai costi notevoli della stampa musicale, e se si ricorda che molto di rado un compositore poteva ambire alla stampa di un proprio libro prima dei 25 anni (come Orlando di Lasso, Palestrina e Luca Marenzio che aspettarono i 27; o come Orazio Vecchi che stampò intorno ai 30 anni).

I primi tre libri monteverdiani, *Sacrae cantiunculae* del 1582, *Madrigali spirituali* del 1583, *Canzonette* del 1584 (finanziati da mecenati locali, dedicatari delle opere) sono lavori di buona fattura, ma di qualità artistica non singolare; hanno quindi il principale scopo di mostrare nel "theatro del mondo" che il loro giovane autore è in pieno possesso di tutte le conoscenze richieste a un musicista professionista.

Il primo e il secondo libro dei madrigali, rispettivamente del 1587 e 1590, testimoniano invece che intorno ai vent'anni Monteverdi era già pervenuto a un alto livello di maturazione compositiva, e stava già elaborando quella cifra stilistica così particolare e originale che in seguito lo avrebbe caratterizzato.

Specie il secondo libro rivela una nuova attenzione ai contenuti dei testi poetici messi in musica e una concezione estremamente duttile e articolata

della costruzione polifonica, che porterà direttamente agli elementi principali dell'idioma musicale barocco (il declamato monodico e lo stile concertato).

Ecco mormorar l'onde del secondo libro, costruito su di un commosso testo di Torquato Tasso che canta l'impalpabile e miracoloso trascolorare della natura nel breve tempo dell'aurora, è già un capolavoro del genere madrigalesco.

Gli ingressi sfalsati e variamente combinati delle cinque voci, con brevi afflati di canto che efficacemente corrispondono alla frammentata meraviglia delle parole di Tasso, introducono l'ascoltatore in un mondo sonoro di sfumature, trasformazioni, echi; una sfera incantata in cui perdono consistenza i confini tra notte e giorno, sonno e veglia, coscienza e incoscienza. È già la poetica del sogno, del magico, dell'impalpabile, che tanta parte avrà nella letteratura del Seicento, da Shakespeare e Calderón in poi.

Monteverdi a Mantova

Tra il 1590 e il 1591 Monteverdi viene assunto come suonatore di viola alla corte di Vincenzo Gonzaga duca di Mantova, dove una tradizione secolare aveva riservato alla musica un posto d'onore, prima con Isabella d'Este, tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento, poi con il duca Guglielmo, egli stesso compositore di non infima qualità.

Ma un impulso decisivo arrivò a Mantova da Vincenzo, che, assunta la signoria alla morte del padre Guglielmo (1587), spese ingenti somme per affermare una rinnovata e magnificente immagine internazionale del suo ducato, patrocinando costosi e raffinati eventi spettacolari incentrati sulla musica.

Contrastati saranno sempre i rapporti fra Monteverdi e l'amministrazione ducale, che riconosce presto le molteplici doti del musicista e se ne avvale largamente, ma non si mostra altrettanto solerte nel remunerarle. In diverse lettere Monteverdi lamenta pagamenti mancati o fortemente ritardati, e l'ossequiosa prosa cortigiana riesce appena a dissimulare rabbia profonda e oscuro risentimento.

Al seguito di Vincenzo, come responsabile di una piccola cappella di quattro musicisti, Monteverdi partecipa a due viaggi: in Ungheria (1595) e ai bagni di Spa nelle Fiandre (1599). Economicamente essi si rivelano per il musicista eventi rovinosi, di cui si lamenterà ancora alcuni anni dopo, perché è costretto a provvedere di tasca propria a ingenti spese personali; musicalmente tuttavia rappresentano occasioni preziose di confronto con altri contesti culturali e con altri professionisti di valore.

Quanto sia stato importante per Monteverdi il viaggio nelle Fiandre è attestato dal fratello Giulio Cesare, anch'egli al servizio del duca Vincenzo, quando in uno scritto del 1607 ricorda come Claudio fosse stato il primo a introdurre in Italia il nuovo "canto alla francese in questo modo moderno che per le stampe da tre o quattro anni in qua si va mirando... di quando venne da li bagni di Spà, l'anno 1599".

Morto nel 1596 Giaches de Wert, maestro di cappella della corte mantovana, Monteverdi aspira legittimamente alla successione, ma gli viene preferito il più anziano concittadino Benedetto Pallavicino.

Probabilmente in seguito a questa delusione egli cerca una sistemazione alternativa presso Alfonso II, duca di Ferrara, ma la morte di questi, nel 1597, blocca ogni cosa. Finalmente alla fine del 1601, morto a sua volta Pallavicino, arriva per lui la nomina a “maestro di musica del serenissimo signor duca di Mantova”, come si legge nel frontespizio del Quarto libro de madrigali (1603). Intanto, nel maggio 1599, erano state celebrate le sue nozze con Claudia Cattaneo, figlia di un collega musicista, anch'essa al servizio del duca come cantante.

Al primo decennio mantovano è legato un episodio importantissimo, che ci permette di osservare da vicino quale straordinario complesso di problematiche accompagnasse l'evoluzione del pensiero musicale agli inizi del barocco: la disputa sulla “seconda prattica”. Protagonisti sono, da un lato Claudio Monteverdi e suo fratello Giulio Cesare, dall'altro il canonico e teorico bolognese Giovanni Maria Artusi.

Nella sua opera intitolata l'Artusi, ovvero Delle imperfezioni della moderna musica (1600), quest'ultimo si propone “di dimostrare i travimenti di certe tendenze compositive moderne che contraddicono in modo palese le regole tradizionali”.

Come esempi negativi sono citati nel volume alcuni passi da quattro madrigali, dei quali non è menzionato l'autore, ma che sono appunto composizioni di Monteverdi date alle stampe solo più tardi, due nel Quarto libro de madrigali (1603) e due nel Quinto libro (1605).

Artusi riconosce in essi una certa qualità generale, ma ne critica aspramente l'eccessiva libertà nel trattamento delle dissonanze, nella commistione dei generi, nella disinvolta manipolazione dei modi, che ai suoi occhi appaiono gravi e ingiustificati arbitri.

Monteverdi replicherà solo nel 1605 con un breve scritto in prefazione al Quinto libro; ma la vera risposta ad Artusi arriva nel 1607, in un'ampia Dichiarazione che Giulio Cesare Monteverdi scrive come introduzione agli Scherzi musicali del fratello Claudio. In essa è affermato che Monteverdi e gli altri suoi compagni di strada, quando si allontanano dalle regole lo fanno con perfetta coscienza e a ragion veduta, allo scopo di evidenziare il contenuto affettivo delle poesie messe in musica.

Vengono poi identificate due distinte concezioni compositive: una prima prattica in auge fino alla metà del Cinquecento, e una seconda prattica, affermatasi gradatamente nella seconda metà del secolo.

Nella prima prattica l'oratione (la poesia da mettere in musica) è serva dell'armonia (la musica su di essa composta); cioè le leggi della costruzione musicale prevalgono sui principi della teoria degli affetti, sulle passioni espresse dalla poesia. Nella seconda prattica invece è l'armonia a essere

serva dell'oratione; cioè il compositore non esita a eludere o contraddire le regole musicali consolidate, quando la fedele rappresentazione delle passioni lo richieda. Assistiamo qui alla contrapposizione appassionata fra un'estetica "classicista" (la prima pratica) e una "manierista" (la seconda pratica), o meglio alla ripresa di una dialettica, costante nella cultura occidentale, che ha origine nella Grecia antica dal contrasto fra atticismo (culto della forma olimpica e del sovrano equilibrio) e asianesimo (indagine negli oscuri labirinti delle pulsioni e delle passioni umane).

Potente illustrazione dell'estetica di seconda pratica sono il quarto e quinto libro di madrigali.

Si guardi come esempio Piagn'e sospira, madrigale di chiusura del quarto libro, costruito su di un'ottava ad ambientazione pastorale dalla Gerusalemme conquistata del Tasso.

Sotto l'ardente sole della canicola, una donna perdutoamente innamorata, ma non ricambiata, incide sulle cortecce degli alberi il nome dell'amato e le dolorose vicende del suo caso. L'ansia febbrile che la guida cresce con l'intensificarsi dei suoi gesti, finché si arresta a rileggere "le proprie note", e, come improvvisamente liberata dalla disperazione, si scioglie in un tenero, accorato pianto. La musica si articola in due parti: nella prima le voci si inseguono ansiose in una varietà di motivi, sui quali spicca un frammento cromatico che nel suo movimento fa saltare le divisioni fra generi e modi; così come i gesti della donna infrangono i confini fra saviezza e follia, ragione e sentimento, amore e furore. Nella seconda parte le voci ritrovano la concordia armonica in un affettuoso declamare ad accordi.

Culmine del periodo mantovano sono i due ambiziosi spettacoli del 1607 e 1608, l'Orfeo e l'Arianna. In un gioco al rialzo nell'emulazione fra le corti italiane, essi sono le amplificate risposte del duca Vincenzo alle feste fiorentine del 1600 per le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia, comprendenti la rappresentazione dell'Euridice, "favola" di Ottavio Rinuccini con musica di Jacopo Peri. L'Euridice era stata una sorta di coronamento dell'appassionato dibattito sviluppatosi lungo il secondo Cinquecento nel cenacolo fiorentino noto come Camerata de' Bardi.

Grande novità di questi spettacoli, a imitazione della rappresentazione fiorentina, è che i personaggi sulla scena cantano in assolo dall'inizio alla fine del dramma.

Era usuale nel Cinquecento che la musica avesse un ruolo importante negli spettacoli teatrali, sia come canzoni occasionalmente cantate dagli attori, sia come musica di sfondo e di accompagnamento ai balli, sia soprattutto come intrattenimenti intercalati fra gli atti, detti intermezzi. Era invece inusuale che i personaggi in scena non parlassero ma cantassero solamente; cosa che suscitò compiaciuta meraviglia negli ascoltatori e provocò infinite discussioni fra i dotti sull'opportunità e sulla verosimiglianza della trovata.

Era comunque assente dalle intenzioni dei protagonisti la consapevolezza che quegli eventi avrebbero contribuito ad aprire un nuovo e sterminato campo di espressione musicale, l'opera. Essi, piuttosto, volevano sperimentare la possibilità di ripristinare, con le dovute differenze, quel meraviglioso connubio fra poesia e musica che era stato uno dei più alti esiti artistici della Grecia antica, e del quale i teorici di tutta l'era cristiana avevano magnificato concordi le magiche capacità di modificare e suscitare le passioni dell'animo. Il fatto che delle musiche greche fossero sopravvissuti solo pochissimi ed enigmatici frammenti lasciò ai compositori la più totale libertà nell'immaginare e nell'inventare le proprie soluzioni musicali. Convinzione unanime era comunque che la restaurata musica antica dovesse essere monodica, cioè a voce sola; diversa quindi dalla imperante polifonia che si basava sul concerto di più voci.

Grazie alla buona qualità del libretto, l'Orfeo ha una struttura d'insieme molto armoniosa e allo stesso tempo estremamente variegata, nella ricca e felice alternanza di momenti solistici, passi corali, sinfonie e toccate strumentali, duetti, trii ecc.

Monteverdi fa tesoro delle esplorazioni da lui avviate in nuovi domini musicali lungo il precedente decennio, adattandole alle diverse esigenze drammaturgiche richieste dal libretto.

Vi ricorda boschi ombrosi, ad esempio, un passo cantato da Orfeo nel secondo atto, è formalmente una canzonetta strofica, del tipo di quelle raccolte nei coevi Scherzi musicali; nel contesto scenico però appare come un presentimento di aria. La partitura dell'Orfeo viene stampata nel 1609; manoscritta rimane invece l'Arianna, la cui partitura non ci è pervenuta. È stata avanzata l'ipotesi che la mancata stampa sia derivata dalla coscienza che il lavoro nel suo complesso fosse abbastanza debole, mancando varietà nell'azione; fu per questo che la duchessa madre, in sede di progetto, pretese l'inserzione nel corso dello spettacolo di balli e altri diversivi che alleggerissero la staticità della trama.

La rappresentazione dell'Arianna resta in forse quando muore di vaiolo la giovane cantante romana Caterina Martinelli che impersona la protagonista. Dopo febbrili e infruttuosi tentativi di trovare un'altra cantante adeguata alla difficoltà della situazione, il ruolo è impersonato da Virginia Ramponi Andreini, formidabile attrice nota come Florinda, che impara a memoria la parte in pochi giorni, rappresentandola poi trionfalmente. Le cronache sono unanimi nel testimoniare che il lungo e straziato lamento di Arianna su uno scoglio sia stato un momento straordinario, che strappò le lacrime a tutti i presenti.

Il Lamento d'Arianna come pezzo staccato circolerà manoscritto per molti decenni, e sarà dato alle stampe solo nel 1623, insieme ad altri brani in "genere rappresentativo", cioè composizioni da camera che richiedono però dall'interprete l'impiego di una gestualità di natura teatrale.

Esso è quindi l'unico frammento a noi noto dell'Arianna, e per molti decenni resterà modello indiscusso per il profluvio di lamenti che inonderanno le scene operistiche del Seicento. La performance di Arianna "fu tanto gradita che non è stata casa la quale, avendo cembali o tiorbe in casa, non avesse il lamento di quella".

Ma il lavoro per l'Arianna portato avanti a tappe forzate, si rivela per Monteverdi uno sforzo disastroso; ancora una ventina d'anni dopo scriverà in una lettera che "la brevità del tempo fu cagione ch'io mi riducessi quasi alla morte nel scrivere l'Arianna". Inoltre nell'estate del 1607 muore la moglie Claudia, lasciandogli tre figli ancora piccoli. Matura allora la decisione, già da tempo rimuginata, di cercare altrove una sistemazione alternativa, che sia meno onerosa e allo stesso tempo riconosca con adeguati salari la qualità del suo ingegno.

È in questa prospettiva che Monteverdi dà alle stampe nel 1610 una raccolta sacra dedicata al pontefice Paolo V, comprendente una messa in stile tradizionale e di struttura notevolmente complessa, e una serie di pezzi in stile moderno variamente concertati. Egli spera così di ottenere una buona sistemazione per il figlio Francesco, e intende proporsi per qualche impiego professionale a Roma; ma queste aspettative andranno entrambe deluse.

Il trentennio veneziano

Nel febbraio 1612 muore però il duca Vincenzo, e qualche mese dopo, per ragioni che ci sono ignote, il successore Francesco licenzia Claudio e suo fratello.

Un anno dopo, essendo morto il titolare Giulio Cesare Martinengo, Monteverdi sostiene a Venezia, una prova per diventare maestro di cappella a San Marco; così nell'ottobre 1613 inizia il nuovo lavoro.

Si apre così finalmente per Monteverdi un lungo periodo di calma, che durerà fino alla morte.

La carica di maestro di cappella gli garantisce un buon stipendio regolarmente pagato ed, esonerato dalla routine quotidiana assolta dai suoi collaboratori, gli lascia agio di dedicarsi alla composizione; non solo di musica sacra, ma anche di musica profana da teatro e da camera per vari e facoltosi committenti. Inoltre, la collettività del governo della Repubblica veneziana lo mette al riparo dai cambi d'umore e dai capricci del principe, che aveva dovuto sopportare a Mantova.

Da un punto di vista biografico il trentennio veneziano appare come ovattato dalla dolcezza lagunare, ma nei risultati artistici si rivela estremamente prolifico e multiforme, sanzionando l'affermazione internazionale di Monteverdi fra i primi e indiscussi maestri dell'epoca.

Le stampe principali di questi anni sono il Concerto. Settimo libro de madrigali (1619), preziosa antologia di un quindicennio di produzione da camera, e soprattutto Madrigali guerrieri et amorosi... Libro ottavo (1638), e la Selva morale e spirituale (1640). Fortemente legato al periodo mantovano

è invece il Sesto libro de madrigali (1614), nel quale spicca la versione polifonica del Lamento d'Arianna.

Il Sesto libro è uno dei momenti più intensi e meditati della produzione polifonica monteverdiana, complesso nella concezione formale ed esoterico nelle scelte stilistiche. La fine penna di Don Angelo Grillo, letterato di fama e corrispondente del musicista, dirà che “non è musica da orecchia popolare, né da popolare ingegno, perché popolare non è la maniera, popolare non è l'autore, ma sollevato oltre le vie ordinarie et fuor della plebe de' musici”.

Nel 1615 riprendono intanto i contatti con la corte mantovana, per la quale Monteverdi comporrà diversa musica teatrale in gran parte andata perduta, distrutta nel terribile saccheggio patito dalla città nel 1630 ad opera dei lanzichenecchi. Di questa produzione ci è pervenuto il balletto Tirsi e Clori, pubblicato nel Concerto.

Altri importanti contatti Monteverdi tiene anche con la corte di Parma, in occasione delle nozze fra il duca Odoardo Farnese e Margherita de' Medici, nel dicembre 1628. Egli compone per la circostanza gli intermezzi per la rappresentazione dell'Aminta di Tasso e per altri eventi spettacolari. Conosciamo l'importanza di queste opere dalle cronache, ma purtroppo le musiche non ci sono pervenute.

Estremamente importanti sono i lavori che Monteverdi realizza a Venezia per la famiglia Mocenigo, il Combattimento di Tancredi e Clorinda e la Proserpina rapita, rappresentati nel palazzo di famiglia rispettivamente il 1624 e il 1630. Del secondo, la musica non ci è pervenuta, ma il primo, un vero capolavoro del “genere rappresentativo”, verrà fortunatamente pubblicato nei Madrigali guerrieri et amorosi.

I Madrigali guerrieri et amorosi compendiano vent'anni di produzione profana, lussureggiante nella sua varietà di forme e di temi, ma unitaria nell'ispirazione poetica e fondata sulla seconda pratica. La loro forza straordinaria sta nella capacità di far coesistere la nuova monodia (il canto solistico intrinsecamente “rappresentativo”), e la polifonia (concerto di più voci). Ciò è possibile perché Monteverdi reinterpreta la polifonia in chiave drammatica; non tanto in un senso visivamente scenico (come i leggiadri cori di ninfe e pastori dell'Orfeo), ma piuttosto in una dimensione più interiorizzata.

Se al canto solistico si addice la rappresentazione del singolo personaggio, al complesso polifonico compete la messa in scena della dinamica psicologica, del processo mentale, dell'immagine onirica; essa è insomma, come diceva Orazio Vecchi qualche decennio prima, “teatro della mente”.

Questa duplicità è splendidamente espressa nel Lamento della ninfa, un trittico pastorale su testo di Rinuccini compreso nella seconda sezione dell'ottavo libro, i Canti amorosi. Nella prima parte del testo un narratore introduce il quadretto e ci descrive una tenera ragazza che esce dal proprio rifugio silvano: il pallore del suo volto, il suo palpitante e quasi

inconsapevole vagabondare tra i fiori fanno intuire quali tristi pensieri le occupino la mente. Nella seconda parte è la ninfa stessa a parlare e a palesarci con voce rotta e con frasi spezzate l'infedeltà dell'amato, alternando parole di sdegno e abbandoni di tenerezza e nostalgia. Nella terza parte, quando la passione della ninfa si è ormai rinchiusa nelle stanze della mente, ritorna il narratore che commenta malinconicamente come nei cuori amanti "mesce Amor fiamma e gel".

Monteverdi musica il narratore con un coretto di tre voci virili, che alternando efficacemente passi accordali a momenti imitativi, modellano il loro canto sulla mobile e simpatica descrizione della scena. Il lamento della ninfa è affidato a una voce sola, una dolce e accorata voce di donna che intona commossi frammenti di canto sopra un basso continuo di quattro accordi (una sequenza nota come passacaglio) ripetuto ossessivamente fino alla fine del lamento. Le tre voci commentano partecipi il canto della ninfa esclamando di tanto in tanto "miserella", e creano così due piani espressivi: quello immediato, patetico, quasi corporeo della protagonista, che è monodico; e quello riflessivo, mentale, ombreggiato, degli spettatori, che è polifonico.

L'utilizzo di schemi di basso ripetitivi come tappeto sonoro per sostenere il canto è un elemento di grande rilievo nel barocco; si afferma nel primo Seicento e dilaga poi per tutto il secolo, spingendosi anche oltre, pur se in mutate forme.

Un altro straordinario esempio ne è dato da Monteverdi in *Zefiro torna* sopra un sonetto di Rinuccini, pubblicato negli *Scherzi musicali*. Cioè *Arie, e Madrigali in stil recitativo*, piccola raccolta del 1632.

Il testo di *Zefiro torna* è modellato sul famoso sonetto di Petrarca che ha lo stesso incipit, ma sotto l'influenza del platonismo rinascimentale la poesia di Rinuccini trasforma il motivo del risveglio della natura in un inno panico alla musica; tutto è gioia di suono, dal lieve mormorio di fronde all'ampio risonar di valli e di caverne.

La musica è per due tenori e basso continuo. Le due voci trattano le frasi melodiche in modo che l'ascoltatore senta sì un soggetto unico, ma come sdoppiato in due facce dello stesso principio vitale.

Il fiore del magistero monteverdiano come compositore di musica sacra è raccolto nella *Selva morale e spirituale*, ultima opera pubblicata vivente l'autore.

Come la precedente raccolta del 1610 anch'essa accosta una messa a un gruppo di pezzi concertati; ma qui la varietà è ancor più notevole, e conferma come a metà secolo tutte le novità elaborate nella musica profana, da camera e da teatro, fossero ormai pienamente assimilate anche nel più severo dominio della musica sacra. La *Selva*, arioso capolavoro di un grandissimo, canuto maestro, ha certamente intento autocelebrativo sancito dal brano che chiude la raccolta: *Pianto della Madonna*.

È un'ulteriore trasformazione del Lamento d'Arianna, questa volta in chiave spirituale con testo latino a devozione mariana ("lam moriar, mi fili").

Nel trentennio veneziano Monteverdi aveva continuato a scrivere musica teatrale, ma per le corti di Mantova e Parma; a Venezia invece, per diverse ragioni, si limita a occasioni rappresentative di natura più cameristica, come appunto Tancredi e Clorinda. Con l'apertura a Venezia di teatri pubblici a pagamento riservati al teatro musicale (1637), Monteverdi torna invece a impegnarsi in musiche sceniche di più ampie dimensioni. Nel 1640 viene ripresa, con gran successo, l'Arianna; e lo stesso anno viene rappresentato Il ritorno di Ulisse in patria, un nuovo e impegnativo lavoro su libretto di Giacomo Badoaro. Seguono poi nel 1641 Le nozze d'Enea in Lavinia, la cui musica è andata perduta, e nel 1643 La coronatione di Poppea, a cui secondo un'usanza corrente contribuiscono anche altri compositori.

Molti anni separano questi lavori dalle due opere mantovane; anni di grandi e turbinosi fermenti, nella musica come negli eventi storici. Questa distanza è avvertibile nei drammi veneziani, che fanno uso di uno stile recitativo molto più articolato e di una concezione formale più complessa e originale. Rimane tuttavia uguale, indelebile, la stessa attenzione acuta e partecipata verso gli affetti dei personaggi, l'estetica della seconda pratica che guida i passi di Monteverdi compositore fin dai suoi primi anni mantovani.

E rimane, in sintonia del resto con i tempi, la predilezione per i momenti altamente patetici; così ad esempio nel commovente, bellissimo lamento di Penelope che apre il primo atto del Ritorno di Ulisse in patria.

La voce vaga mesta fra diversi poli modali alterando le note in un fluire di emozioni, rimpianti, ricordi, paure e speranze.

Adriano Banchieri: la sopravvivenza del madrigale polifonico

Scritta in un periodo di mutamento radicale nel linguaggio musicale con l'affermazione dello stile monodico e concertato e delle forme del teatro musicale, la Barca di Venezia per Padova di Adriano Banchieri rappresenta un interessante tentativo di conciliare la polifonia madrigalistica con l'elemento monodico e con esigenze di tipo drammatico. L'ambientazione realistica dell'opera ne fa inoltre un interessante quadro di una particolare occasione sociale del fare musica, punto di contatto tra repertorio colto e popolare.

Sopravvivenza di un genere

Con la seconda edizione della Barca di Venezia per Padova il noto compositore e teoretico bolognese Adriano Banchieri (1568-1634) ripropone al pubblico, a diciotto anni dalla prima comparsa, una raccolta di madrigali a cinque voci in un periodo in cui la fortuna del madrigale polifonico sta chiaramente scemando.

Nella nuova edizione non si nota tuttavia un tentativo di aggiornamento sostanziale dello stile musicale: nonostante i numerosi ritocchi alle composizioni, l'unico dato significativo è la sostituzione di un madrigale con un'"aria" a due voci. Nemmeno l'aggiunta del "basso continuo" per lo

spinetto o chitarrone modifica, se non occasionalmente, la scrittura compositiva trattandosi in generale di un semplice basso seguente la cui funzione non strutturale bensì accessoria è chiarita dal carattere facoltativo del suo utilizzo.

Se è vero che alcune composizioni introducono delle parti monodiche (e questo già dalla prima edizione, senza che la successiva aggiunta del basso continuo ne incrementi sensibilmente la presenza), è altresì vero che la scrittura basata su una polifonia a 5 parti rimane l'onnipresente tessuto connettivo dell'opera.

La resistenza di Banchieri ad abbandonare il genere polifonico (come avviene invece nella sua produzione sacra) nasce da una motivazione culturale assai diversa da quella che ispira le intonazioni musicali degli artefici della nuova monodia e dello stile concertato. Ciò appare evidente già a partire dal carattere realistico, comico e popolaresco del supporto letterario utilizzato nella Barca di Venezia per Padova e di cui lo stesso Banchieri è autore, eccezion fatta per i testi di alcuni madrigali aulici.

Lontana da ambienti di prestigio sociale e culturale, dove la riflessione erudita e la presenza di virtuosi cantori e suonatori consente lo sviluppo dei nuovi stili musicali, l'opera di Banchieri si ispira a un clima municipale borghese e popolare e ha come destinatario il cantore dilettante per il quale la pratica conviviale del cantare in compagnia, soddisfatta dal madrigale polifonico di stile leggero, è ancora preferita a quella dell'ascolto passivo del solista virtuoso, tendenzialmente imposta dal nuovo stile concertato.

La poetica della "mescolanza"

Tuttavia la Barca di Venezia per Padova è un'opera di stile pienamente secentesco. Le espressioni "nuova mescolanza" e "capricciata" che ricorrono nelle due edizioni dell'opera come autoqualificazione della stessa appartengono alla terminologia di una poetica barocca intesa soprattutto come ricerca di novità, di varietà, di commistioni inusitate, per usare un termine musicale "concertazione" di elementi disparati.

Le nuove mete poetiche sono però concretizzate prima che nel linguaggio musicale, che rimane conservatore a tutela della sua accessibilità da parte del cantore non specializzato, nell'elemento letterario, realistico, popolare la cui valenza drammatica Banchieri cercherà di tradurre musicalmente piegando a una molteplicità di soluzioni originali i mezzi musicali tradizionali.

Su questo tentativo di assorbire nell'ambito del madrigale polifonico, da un lato, le tendenze teatralizzanti e, dall'altro, l'elemento monodico che di queste è un portato (oltre che, di per sé, accattivante elemento di novità) concentreremo la nostra analisi prendendo a riferimento privilegiato la seconda edizione dell'opera da cui sono tratti gli esempi sonori.

La cornice narrativa e drammatica, i personaggi e i livelli socio-culturali

Nella tradizione del madrigale drammatico, la Barca di Venezia per Padova utilizza una cornice narrativa di carattere realistico: il viaggio di una imbarcazione per il trasporto pubblico di passeggeri e merci lungo il canale del Brenta tra Venezia e Padova, “traghettando”, secondo la narrazione, a Lizzafusina (oggi Fusina) e Dolo.

Nel Cinquecento, lo scrittore italiano Tommaso Garzoni (1549–1589) aveva offerto una descrizione particolarmente attinente, per quanto viziata da acceso moralismo, dell’ambiente, delle situazioni e dei personaggi rappresentati musicalmente da Banchieri.

Nella Barca di Venezia per Padova non esiste una vera vicenda drammatica. Il viaggio è un pretesto per isolate situazioni drammatizzabili musicalmente e la “barca” è in sostanza una galleria di personaggi fissi dalla cui caratterizzazione discendono i vari episodi musicali.

Il canto è eletto a intrattenimento collettivo dalla compagnia viaggiante. Quasi la metà dei brani della Barca di Venezia per Padova è pertanto musica “diegetica”, esecuzione musicale nella narrazione: madrigali aulici cantati “a libro” da cinque cantori sotto la guida di un “mastro di solfa”, cui si contrappongono, nella coscienza della loro diversa valenza sociale e culturale, le ariette e canzoni popolareggianti eseguite “a mente” o improvvisate dalla cortigiana Rizzolina. Tra questi due repertori si inserisce una “sinagoga” di ebrei che risulta in questo caso qualcosa di più di una semplice mascherata.

Gli altri brani formano una sorta di cornice a queste esecuzioni e comprendono un prologo, due mascherate di “caratterizzazione ambientale” (pescatori nel porto veneziano e mendicanti nel porto di Padova), due dialoghi con uguale disposizione simmetrica (il saluto del “parone di barca” alla Ninetta e il finale congedo e pagamento del barcaiolo), tre proposte di intrattenimento da parte del barcaiolo, di un libraio e di un “mastro di musica”, la presentazione dei cantori di madrigali, quella di Rizzolina e un brindisi inaugurale al canto.

La caratterizzazione dei numerosi ed eterogenei personaggi, basata sull’estrazione socio-culturale (borghese o popolare), sulla provenienza etnico-linguistica (veneta, toscana, bolognese, napoletana, tedesca, bresciana, ebrea ecc.), sulla natura seria o burlesca, rivela quel legame col repertorio comico già caratteristico delle raccolte di madrigali e canzonette di Orazio Vecchi e di Banchieri, che essi stessi definiscono commedie armoniche. Non a caso i cinque cantori che si presentano “in diversi linguaggi” a cantare i madrigali (Colla Francisco napoletano, Cecco Bimbi fiorentino, Zorzetto veneziano, Petronio bolognese e Vaine tedesco) portano nomi e tratti di figure secondarie della commedia dell’arte.

Polifonia e dramma

Nella Barca di Venezia per Padova si ripropone dunque la contraddizione tipica del madrigale drammatico tra dramma e polifonia che è anche motivo

della sua inattualità; la polifonia, infatti, non consente l'individuazione del personaggio con la singola parte vocale e quindi col singolo esecutore, che è invece fondamentale presupposto dei generi musicali monodici rappresentativi che vanno acquistando egemonia.

I tentativi di Banchieri di ovviare a questa contraddizione generano un ventaglio di soluzioni ingegnose, arricchite dall'occasionale adozione del principio monodico che viene però a sua volta saldamente integrato nella struttura polifonica.

Nel caso istituzionale, la rappresentazione del singolo personaggio si realizza tramite la pluralità del complesso polifonico, come avviene d'altronde nel comune monologo madrigalístico. Nell'opera di Banchieri lo si ritrova appunto nei madrigali aulici e nelle proposte di intrattenimento avanzate dal maestro di musica, dal barcaiolo e dal libraio.

In queste ultime due, al fine di affermare il carattere individuale del personaggio, l'intonazione polifonica è preceduta da una frase "a solo" nel registro vocale appropriato. Il personaggio rappresentato può essere però anche "collettivo", riconferendo così coerenza rappresentativa all'esecuzione corale. È questo il caso tipico delle mascherate che mettono in scena una categoria di persone e che di fatto sono un genere performativo. Il secondo brano della Barca è infatti una mascherata di pescatori che, intrecciata alle grida di un venditore, funge da prima ambientazione sonora della vicenda.

Il brano seguente, Partenza del padrone di barca, alla Ninetta sua favorita, è un dialogo madrigalístico dove i due personaggi sono rappresentati mediante l'articolazione delle cinque voci in due gruppi (Parone: contralto, tenore e basso; Ninetta: soprano I e II in eco). Il carattere realistico e spontaneo della scena è rafforzato dalla ricorrente sovrapposizione degli enunciati dei due interlocutori che emergono dal brusio delle grida dei barcaioli in dialetto.

Un'ulteriore possibilità di rendere la polifonia funzionale alla rappresentazione di personaggi è esemplificata dalla mascherata o "sinagoga" di ebrei dove le tre parti della costruzione polifonica identificano tre personaggi distinti, in una specie di moderno concertato operistico. Alto e basso corrispondono a Bethel e Samuel, i due ebrei, cui si aggiunge il bresciano nel ruolo vocale (tenore) del suo precedente intervento intonando un testo autonomo.

L'intero brano è di grande interesse perché mostra per certi versi un superamento delle forme tradizionali della polifonia al fine di una maggiore elasticità drammaturgica.

Qui il monismo del numero chiuso corrispondente alla forma della mascherata è rotto col suo inserimento in una struttura più ampia che concatena causalmente interventi di personaggi diversi. Si tratta di un trattamento insolito nell'ambito di una raccolta di madrigali, e vicino piuttosto ad una concezione operistica o cantatistica.

Un semplice ritornello corale a ritmo fisso (A) rappresenta l'assenso collettivo dei passeggeri alle esibizioni; un distico dialettale intonato dal bresciano in stile monodico (B) funge da presentazione della mascherata vera e propria (C); il tutto è composto secondo lo schema ABACA.

Il motivo A è in effetti una sorta di leitmotiv che interviene a incorniciare altre composizioni nella seconda parte dell'opera.

Nella tavola degli interlocutori è personificato sotto l'espressione "Strepito di belli humori". L'esempio sonoro riproduce l'intera "scena" fino alle prime battute della parte C. Il testo della "sinagoga" è una sorta di gramelot ebraico. Le particolari sonorità vocali e strumentali sono una pura scelta esecutiva.

Nel brano Veneziano e tedesco i due personaggi, decisi a brindare prima di cantare, sono rappresentati, contemporaneamente, in un contesto non dialogico, rispettivamente da una singola voce (tenore, tedesco) che ripete un motivo ostinato e dalle rimanenti quattro (veneziano) in contrappunto durchkomponiert. Un trattamento simile ricorre anche nella mascherata di pescatori sopra considerata.

Una composizione siffatta (che ha un precedente nel cosiddetto madrigale arioso) potrebbe essere assimilata alle tradizionali composizioni su tenor, ma la differenza è sostanziale: la polifonia qui non si fonde contrappuntisticamente col tenor, ma è "concertata" con esso in virtù del ricorso alla differenziazione dinamica che solo in questi anni comincia a essere utilizzata come elemento strutturale prescrittivo. Lo spartito di Banchieri indica "cantate forte" per il tenore e "cantate piano" per le altre voci conferendo pari peso sonoro ai due elementi contrapposti della concertazione.

Consideriamo ora l'uso della monodia vera e propria. Nell'esigenza di non approdare a uno stile esecutivo virtuosistico, l'elemento monodico acquista in quest'opera una connotazione popolaristica esplicitata dal legame col personaggio della cortigiana Rizzolina o con parti comiche e dialettali.

Che il canto a solo esistesse come forma di espressione popolare è fatto assodato. La testimonianza artistica di Banchieri potrebbe però alludere a un'influenza della pratica musicale popolare sulle forme della giovane monodia d'arte.

L'accompagnamento strumentale, elemento basilare dello stile monodico, è introdotto nei brani eseguiti da Rizzolina come imitazione vocale del liuto suonato da Orazio suo amante. In tal modo tutti i cantori partecipano all'esecuzione "solistica". L'introduzione del basso continuo nella seconda edizione dell'opera non elimina l'imitazione vocale dello strumento.

Tutti gli elementi citati sono esemplificati nell'ottava rima improvvisata da Rizzolina sulla base di un modulo di intonazione fisso, per distici. Nella seconda edizione dell'opera Orazio improvvisa una ottava di risposta secondo modalità tuttora vive nelle pratiche di improvvisazione popolare soprattutto nell'Italia centrale.

L'esigenza di combinare gli spunti monodici con la partecipazione corale e di sostenere musicalmente i primi, che nella prima edizione dell'opera sono privi del sostegno del basso continuo, porta Banchieri a fare uso di una struttura che alterna l'intervento del personaggio individuale al "coro" dei passeggeri, come nella "mattinata" in versi ottonari con cui si introduce il personaggio di Rizzolina e la cui struttura potrebbe di nuovo essere ispirata a un tipo di esecuzione popolare.

Nella presentazione dei cinque cantori di madrigali la struttura responsoriale, a rondò, della prima edizione dell'opera è eliminata in virtù dell'inserimento del basso continuo che fornisce sostegno armonico all'unico brano che possa essere effettivamente assimilato allo stile monodico e dove non manca qualche abbozzo di melisma di bravura in fine di verso.

Tuttavia il carattere comico dei personaggi, con le conseguenti implicite licenze interpretative, e il carattere collettivo dell'esecuzione, in cui al principio della sincronia si è sostituito quello della sequenzialità, svuotano di ogni tensione e responsabilità virtuosistica l'esecuzione di questo brano in stile "moderno".

Questo sforzo di attualizzazione drammatica e musicale non mira naturalmente a una effettiva messa in scena della Barca di Venezia per Padova.

Nonostante Banchieri non abbia mancato di formulare proposte per una esecuzione pseudo-rappresentativa di questo genere d'opere, al pari degli altri madrigali drammatici la Barca di Venezia per Padova si accontenterà di animare quel "teatro dell'udito" allestito nelle riunioni di allegre brigate di dilettanti cosicché, come suggerisce l'editore nella seconda edizione dell'opera, "a Primavera et Estate si fugga l'otio, nelle hore di recreatione".

"Godete e vivete felici cantando allegramente".

Nascita del melodramma

Nato nel 1600 come velleitaria restaurazione del teatro dell'antichità, il melodramma si impone in breve tempo come magnifico spettacolo presso le maggiori corti d'Italia. Dopo una prima fortuna vissuta tra Firenze e Mantova, il nuovo genere di spettacolo trova a Roma una prima forma di istituzionalizzazione che ne favorirà, in seguito, una più ampia diffusione.

La nascita del melodramma, tra critica del linguaggio polifonico e velleitarismo umanistico

Secondo uno stereotipo storiografico di successo, la data di nascita del melodramma si fa risalire, con una precisione che ben pochi altri fenomeni nella storia della cultura europea possono vantare, alla sera del 6 ottobre 1600, quando in una saletta di palazzo Pitti a Firenze, in occasione dei festeggiamenti per il matrimonio di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia, viene rappresentata l'Euridice, favola pastorale di Ottavio Rinuccini (fondata sul mito di Orfeo derivato dalle Metamorfosi di Ovidio) con musiche di Jacopo Peri e Giulio Caccini.

La realizzazione e la messa in scena dell'Euridice, lungi dall'essere un evento nato dalla collaborazione estemporanea di un poeta e due musicisti, rappresenta l'applicazione pratica di alcune conclusioni, relative a questioni teoriche letterarie e musicali, cui si era giunti nell'ultimo ventennio del secolo XVI in alcuni ambienti della cultura aristocratica fiorentina.

In particolare il dibattito sulla musica e sul teatro è animato a Firenze da quella che è stata chiamata la Camerata fiorentina, un circolo letterario solito radunarsi sulla fine del Cinquecento prima in casa del conte Giovanni de' Bardi (dal 1579 al 1592 ca.), quindi, alla partenza di questi per Roma, in casa di Jacopo Corsi (dal 1592 ca.).

Quantunque della Camerata siano state enfatizzate, forse all'eccesso, tanto la carica innovativa e rivoluzionaria sul piano intellettuale e teorico, quanto, soprattutto, il carattere di unitarietà e di uniformità di opinioni, è nondimeno innegabile che molti protagonisti della prima stagione del melodramma orbitano (se proprio non ne fanno parte) attorno a essa (Rinuccini, Peri, Caccini) oppure ne prendono le distanze in un atteggiamento di tale patente rivalità artistica da tradire nei fatti più che una divergenza, una sostanziale identità di vedute (Emilio de'Cavalieri).

Nell'arco di un ventennio da parte di membri della Camerata dal punto di vista letterario-musicale si toccano questioni che, sia pur affrontate a partire da impostazioni critiche differenti, erano divenute anche altrove argomento di discussione.

Tra le questioni dibattute, capitali per lo sviluppo dell'idea di melodramma, quella relativa alla legittimazione estetica del canto monodico, in polemica e opposizione con l'ancora imperante stile polifonico-madrigalistico (in particolare negli anni in cui la Camerata si sarebbe ritrovata in casa Bardi), e quella relativa a una possibile restaurazione in tempi moderni del teatro classico grazie alle potenzialità espressive del canto monodico (soprattutto negli anni di casa Corsi).

Nel 1581 Vincenzo Galilei, padre di Galileo, musicista di professione, dà alle stampe un Dialogo della musica antica et della moderna, nel quale, con una certa animosità, la polifonia madrigalistica (giunta all'epoca al suo massimo livello di raffinatezza) è condannata senza appello, perché inespressiva rispetto alla monodia, che è invece in grado (come si diceva lo fosse presso gli antichi Greci) di "esprimere i concetti dell'animo".

Secondo Galilei, se il canto deve esprimere un testo, ciò non dovrà più accadere, come si è fatto, attraverso la puntuale descrizione musicale della singola parola (grazie all'impiego di collaudati espedienti retorico-musicali), ma tramite l'evocazione del contenuto affettivo più generale implicito nel discorso. Galilei invita perciò, con molto senso pratico, allo studio e all'imitazione dell'eloquio degli attori contemporanei, comici o tragici che siano.

VINCENZO GALILEI

Musica antica e musica odierna

Si maravigliano poi [i moderni contrappuntisti] che la musica de' tempi loro non faccia alcuno di quelli notabili effetti che l'antica faceva; dove per l'opposito, essendo questa nata da quella così lontana et disforme, anzi contraria et mortal sua nemica, come si è detto et mostrato et maggiormente mostrerassi, avrebbero più tosto a stupire quando alcuno ne facesse (...). Non s'intende appresso alcuno di giuditio esprimere i concetti dell'animo col mezzo delle parole, in quella siffatta ridicola maniera, ma in altra da essa molto lontana et diversa. (...) et se di ciò vogliono intendere il modo, mi contento mostrargli dove et da chi lo potranno senza molta fatica et noia, anzi, con grandissimo gusto loro imparare, et sarà questo. Quando per loro diporto vanno alle tragedie et commedie che recitano i Zanni, lascino alcuna volta da parte le immoderate risa, et in lor vece osservino di gratia in qual maniera parla, con qual voce circa l'acutezza et gravità, con che quantità di suono, con qual sorte d'accenti et di gesti, come profferite quanto alla velocità et tardità del moto, l'uno con l'altro quieto gentiluomo. Attendino un poco la differenza che occorre tra tutte quelle cose, quando uno di essi parla con un servo, overo l'uno con l'altro di questi; considerino quando ciò accade ciò accade al principe discorrendo con un suo suddito et vassallo, quando al supplicante nel raccomandarsi; come ciò faccia l'infuriato o concitato, come la donna maritata, come la fanciulla, come il semplice putto, come l'astuta meretrice, come l'innamorato nel parlare con la sua amata mentre cerca disporla alle sue voglie, come quelli che si lamenta, come quelli che grida, come il timoroso e come quelli che esulta d'allegrezza. Da' quali diversi accidenti, essendo da essi con attentione avvertiti et con diligenza esaminati, potranno pigliar norma di quello che convenga per l'espressione di qual si voglia altro concetto che venire gli potesse tra mano. (...) Nel cantare l'antico musico qual si voglia poema, esaminava prima diligentissimamente la qualità della persona che parlava, l'età, il sesso, con chi, et quello che per tal mezzo cercava operare; i quali concetti, vestiti prima dal poeta di scelte parole a bisogno tale opportune, gli esprimeva poscia il musico in quel tuono, con quelli accenti et gesti, con quelle quantità et qualità di suono, et con quel ritmo che conveniva in quell'attione a quel personaggio.

V. Galilei, Dialogo della musica antica et della moderna, Firenze, 1581

Lontana dall'essere un'originale elaborazione programmatica degli sviluppi a venire, l'argomentazione di Galilei offre nondimeno un'idea dei termini nei quali a Firenze si dibatte sui caratteri della musica monodica.

Galilei non solo echeggia quanto sulla musica dei Greci avevano già espresso in precedenza illustri teorici, ma riflette sul versante dell'espressione musicale quell'atteggiamento di ostilità che la Chiesa della Controriforma da tempo nutriva nei confronti della polifonia applicata alla musica liturgica, colpevole di rendere assolutamente incomprensibile il senso del testo sacro, divenuto mero supporto e stimolo verbale di una musica rivolta ai sensi prima che all'intelletto.

Quanto al progetto, di chiara impronta umanistica, di ricreare in tempi moderni la perfetta unione di canto e azione drammatica della tragedia classica, già altrove in Italia si erano fatti dei tentativi in tal senso. A Vicenza quell'ideale di restaurazione aveva originato la rappresentazione dell'Edipo tiranno di Sofocle, con i cori musicati da Andrea Gabrieli, con la quale si era inaugurato nel 1585 il teatro Olimpico di Andrea Palladio.

Quando nei primi anni Novanta del Cinquecento l'idea di ricreare qualcosa di simile alla tragedia antica contagia a Firenze Corsi e Rinuccini, la scelta dello stile monodico, che nel frattempo si era praticato con successo, appare scontata.

L'idea di una classicità fondamentalmente "semplice" e l'istanza di una completa intelligibilità del testo cantato (a cui si aggiunge un'insofferenza verso la polifonia che sta ormai divenendo sempre più manierata) sono tra le motivazioni che inducono a privilegiare, per la restaurazione dell'antica tragedia, il canto monodico rispetto a quello polifonico.

Questa tendenza restaurativa della drammaturgia classica fatta di testo e musica, così come la si intende nei circoli umanistici, trova una sua prima attuazione verso la metà degli anni Novanta nella Dafne, favola pastorale di Rinuccini con musiche di Corsi e Peri. Alcuni anni più tardi Peri, nella prefazione all'edizione a stampa della sua Euridice, ricordando quell'esperienza, enuncia una prima poetica del melodramma.

IACOPO PERI

Prefazione

Le musiche di Iacopo Peri nobil fiorentino sopra l'Euridice del sig. Ottaviano Rinuccini

Onde, veduto che si trattava di poesia drammatica e che però si doveva imitar col canto chi parla (e senza dubbio non si parlò mai cantando), stimai che gli antichi greci e romani (i quali, secondo l'opinione di molti, cantavano sulle scene le tragedie intere, usassero un'armonia [canto] che, avanzando quella del parlar ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare che pigliasse forma di cosa mezzana. (...) E per ciò, tralasciata qualunque altra maniera di canto udita fin qui, mi diedi tutto a ricercare l'imitazione che si debbe a questi poemi; e considerai che quella sorte di voce che dagli antichi al cantare fu assegnata, la quale essi chiamano diastematica (quasi trattenuta e sospesa), potesse in parte affrettarsi e prender temperato corso tra i movimenti del canto sospesi e lenti e quegli della favella spediti e veloci, et accomodarsi al proposito mio (come l'accomodavano anch'essi, leggendo le poesie et i versi eroici), avvicinandosi all'altra del ragionare, la quale continuata appellavano; il che i nostri moderni (benché forse ad altro fine) hanno ancor fatto nelle musiche loro.

I. Peri, Le musiche di Iacopo Peri nobil fiorentino sopra l'Euridice del sig. Ottaviano Rinuccini, Firenze, 1600

La Dafne, tuttavia, appare come la prima sperimentazione di una nuova tendenza poetica destinata ad avere piena attuazione solo in seguito. Il canto nella sua continuità, oltre ad amplificare in modo più netto la carica espressiva della poesia, garantisce all'intera azione drammatica una coesione interna sconosciuta ai più vecchi intermezzi.

Creando l'Euridice, poeta e compositori sono ben coscienti di presentare qualcosa di assolutamente nuovo che ha ben poco dell'antica tragedia. Lo sa in particolare Rinuccini, che presenta, pur introducendo nel prologo un personaggio che è la personificazione della tragedia (il riferimento umanistico alla cultura classica legittimava ipso facto la novità dell'operazione di fronte a eventuali critiche), una favola pastorale ad alto tasso di patetismo, quale era il mito di Orfeo ed Euridice.

La scelta da parte di Rinuccini di un genere quale la favola pastorale si giustifica duplicemente. Da un lato, trattandosi di un genere teatrale assai in voga, la presentazione di uno spettacolo interamente messo in musica appare più accettabile (a cavallo tra Cinque e Seicento, sulla scia dell'Aminta di Torquato Tasso e del Pastor fido di Giovan Battista Guarini, la pastorale gode di un'enorme fortuna).

Dall'altro, l'ambientazione mitologica che essa comporta giustifica da un punto di vista razionale l'idea di un'azione drammatica in cui si dialoga cantando. Se è infatti arduo immaginare che uomini concreti e reali conversino ed esprimano le loro passioni attraverso il canto (abbia pur esso "la forma di cosa mezzana" tra canto e parlare ordinario), la cosa risulta assai più plausibile quando a esprimersi per mezzo della parola intonata siano le divinità, i semidei, gli eroi e i pastori della mitica felice età dell'oro, dei cui casi si narra nelle pastorali. E a maggior ragione, se tra i personaggi principali si possono annoverare cantori come Orfeo, al cui canto il mito attribuisce il potere di muovere a commozione gli uomini e gli animali, e di vincere la morte.

Ancora negli anni Trenta ne Il corago, un manuale pratico di messinscena teatrale stilato da un anonimo autore, forse fiorentino, si danno alcuni avvertimenti relativamente alla scelta dei personaggi.

Va quindi ridimensionata, se non del tutto sfatata, la pretesa inconsapevolezza con la quale si sarebbe inventato il melodramma invece di restaurare la tragedia antica. Quella di Rinuccini, Peri e Caccini non è la fortuita scoperta dell'America avvenuta mentre si tentava una nuova via per le Indie, ma la conseguenza di una sempre più cosciente nuova concezione del canto inteso come mezzo efficacemente espressivo delle umane passioni.

Quantunque l'Euridice non sia l'evento di maggior rilievo nel corso dei festeggiamenti per le nozze medicee, v'è coscienza da parte dei suoi autori della portata dell'operazione: la pubblicazione verso la fine di quel 1600 da parte di Caccini della sua versione dell'Euridice, seguita a pochi mesi di distanza da quella di Peri, dà il via a una gara combattuta a suon di prefazioni per rivendicare la paternità musicale del nuovo stile.

Già Cavalieri, grande escluso dai festeggiamenti medicei, mentre a Firenze si stava provando l'Euridice, era entrato in lizza pubblicando la partitura della sua Rappresentazione di anima e di corpo nella quale rivendica, però, più l'ideazione di un nuovo genere di spettacolo cantato da cima a fondo, che del nuovo stile rappresentativo a metà tra il canto e l'eloquio ordinario.

A prescindere da rischiose e fuorvianti attribuzioni di priorità dell'uno sull'altro, nell'affermazione del nuovo stile, saranno le Euridici di Peri e Caccini a costituire i prototipi ai quali si ispireranno gli autori dei primissimi melodrammi, tanto dal punto di vista poetico quanto da quello musicale (alle loro partiture, pubblicate tra il 1600 e il 1601, nel giro di pochi anni viene reso l'onore della ristampa).

In quanto spettacolo cortigiano, il melodramma non tarda a divenire la forma spettacolare con la quale, a imitazione della ricca corte medicea, in occasione di particolari eventi il potere si celebra, nell'eccezionalità della rappresentazione, di fronte a se stesso e a uno scelto pubblico di invitati.

È proprio in seguito alla funzione primaria di spettacolo magnifico nato per festeggiare un evento memorabile e irripetibile, che i melodrammi delle origini sono stampati e consegnati alla posterità. Non perché possano venire ripresi in altra sede, ma in quanto eventi da immortalare nella loro occasionale ragion d'essere, così come i resoconti dei magnifici banchetti e delle magnifiche feste o tornei.

È infatti come intrattenimento occasionato da feste o solenni celebrazioni dinastiche, politiche o diplomatiche che nei primi trent'anni del secolo il melodramma fa la sua comparsa a Firenze, a Mantova, a Roma e dove – come a Bologna – vi risiedano piccole corti signorili.

A Mantova, in particolare, il melodramma riceve una revisione nella sua statutaria unione di canto e recitazione ad opera di Claudio Monteverdi, che in quegli anni sta portando alle estreme conseguenze la maturazione del madrigale, sempre più piegato verso le potenzialità espressive del canto monodico, senza la quale forse la novità del secolo si sarebbe in breve estinta.

Nell'arco di due anni, tra il 1607 e il 1608, Monteverdi compone Orfeo, che similmente all'Euridice fiorentina si ispira alle vicende del mitico cantore tracio, su libretto di Alessandro Striggio jr., e Arianna, il primo tentativo operistico di affrontare realmente il tragico umano, su libretto ancora una volta di Rinuccini. In Orfeo (della partitura di Arianna sopravvive solo un famosissimo lamento) la regolarità, non di rado monotona, dello stile rappresentativo fiorentino cede, nei momenti di maggior tensione emotiva, alle risorse che il canto può offrire nell'espressione drammaticamente efficace dell'affetto portato in scena.

Per quanto l'interesse per il nuovo tipo di spettacolo vada sempre più prendendo piede nella penisola, nei primi decenni del secolo il melodramma rimane fortemente ancorato ai suoi tratti originari, sia dal punto di vista

organizzativo-produttivo (l'occasionalità, l'estemporaneità, l'irripetibilità e l'amplissimo dispiego di mezzi, a onta della mancanza di veri e propri teatri destinati alle rappresentazioni, che contraddistinguono gli allestimenti), sia da quello tematico e stilistico (l'ambientazione mitologico-pastorale e la ricerca di un equilibrio, o compromesso, tra canto e recitazione che caratterizzano libretti e partiture).

Prima istituzionalizzazione dello spettacolo operistico: il melodramma barberiano a Roma

A Roma il melodramma conosce fino a tutto il terzo decennio una fortuna sporadica e occasionale. Apparso in poche rare occasioni presso le piccole corti di principi della Chiesa e membri dell'aristocrazia, il melodramma deve attendere lo straordinario impulso ricevuto dalla famiglia Barberini, che dal 1623 può contare sulla copertura politica (ed eventualmente economica) garantita dall'elezione al soglio pontificio di un membro della famiglia (Urbano VIII), per affermarsi con una certa stabilità nella vita spettacolare romana.

A partire dal 1632 e fino alla fine del papato di Urbano VIII, i tre cardinali Antonio, Francesco e Taddeo Barberini, nipoti del pontefice regnante, danno vita a una serie di rappresentazioni operistiche, allestite nelle residenze di famiglia, destinate a imporre allo scelto pubblico di nobili, alti prelati e ambasciatori di stanza a Roma e viaggiatori stranieri, un'immagine del potere e della ricchezza della famiglia.

Messi in scena con una quasi rigorosa scadenza annuale durante il carnevale (e perciò privi della concreta circostanza celebrativa che aveva occasionato la quasi totalità delle opere allestite tra Firenze, Mantova e Roma nei primi decenni del secolo), gli spettacoli barberiniani divengono un appuntamento fisso tra i più importanti nella vita politico-mondana romana degli anni Trenta.

Alla loro realizzazione partecipano alcuni tra i più notevoli musicisti attivi nella Roma del tempo: da Stefano Landi ai fratelli Domenico e Virgilio Mazzocchi, da Luigi Rossi a Marco Marazzoli a Michel Angelo Rossi.

Al fine di ottenere il massimo effetto da quell'operazione destinata alla loro pubblicizzazione e celebrazione, per gli spettacoli i Barberini predispongono nelle adiacenze del palazzo Barberini alle Quattro Fontane un enorme capannone (il teatro Barberini) capace di oltre 3.500 posti. Gli spettatori accedono allo spettacolo dietro invito, e v'è da supporre (per ragioni di buona politica cittadina) che le porte del teatro fossero aperte, sia pur in misura limitata, anche a spettatori di estrazione non aristocratica.

Concepiti con una funzionalità eminentemente celebrativa, gli spettacoli promossi dai Barberini sono memorabili anzitutto sul piano visivo. In essi l'aspetto scenografico riceve un'attenzione straordinaria, tanto dal punto di vista puramente scenografico, quanto da quello macchinistico e illuminotecnico (per il progetto e la realizzazione delle scenografie i nipoti di

papa Urbano VIII potranno valersi di un architetto del calibro di Gian Lorenzo Bernini).

Per la parte letteraria, le produzioni barberiniane sono affidate a un giovane prelado dalla solida formazione umanistica al servizio della famiglia, Giulio Rospigliosi (destinato a divenire poi papa col nome di Clemente IX).

Rospigliosi abbandona l'ormai canonico soggetto mitologico per volgersi a soggetti più vicini alla realtà umana, siano essi tratti dall'agiografia cristiana (Rospigliosi esordisce come librettista nel 1631 con il Sant'Alessio messo in musica da Landi) o dalle grandiose epopee dell'Ariosto e del Tasso, fino a portare in scena personaggi buffi, non di rado ai limiti del grottesco, come servi e nutrici.

Le preferenze tematiche di Rospigliosi oltre a modificare l'ambientazione narrativa del melodramma, ne condizionano anche l'organizzazione morfologico-musicale. La scelta di personaggi sempre più vicini al reale, umani a tutti gli effetti (Alessio è uomo prima e durante l'esperienza mistica che ne farà un santo; e lo sono anche Ruggero e Tancredi, e donna è Erminia) spiana la strada a una sempre maggiore accettazione del canto come linguaggio convenzionale dell'opera.

Rospigliosi ha coscienza dello slittamento funzionale che compie il canto, da plausibile lingua di un'epoca mitica e felice (la pastorale età dell'oro) a convenzionale lingua ordinaria di persone concrete, e cerca in qualche modo di attenuarne i momenti in cui la carica antirazionalistica si accentua.

Quando i personaggi abbandonano il canto intonato dell'eloquio normale per cantare una melodia più "densa" e compiuta, il pretesto è fornito in genere da una situazione in cui è richiesto che il personaggio canti. In quei momenti il cantante-attore dell'opera intona una canzone così come farebbe un attore intento a recitare un dramma di parola.

L'espedito, già in uso nei primi anni del secolo (nell'Orfeo monteverdiano ricorre con una discreta frequenza: "Pastore: Sia testimon del core | qualche lieta canzon che detti amore. | Orfeo: Rosa del ciel, gemma del mondo e degna"), nelle opere barberiniane viene in un certo qual modo eretto a sistema.

Ancora nel 1647 a Parigi nell'Orfeo di Francesco Buti e Luigi Rossi, l'ultimo prodotto della concezione melodrammatica "barberiniana", nonostante il soggetto sia desunto dalla mitologia, il dispositivo della canzone cantata "in quanto tale" è frequentissimo.

LUIGI ROSSI E FRANCESCO BUTI

Euridice ed Endimione

Orfeo

EURIDICE: Andiam, mio genitor,

ma tra noi cantandocanzone "Al fulgor".

ENDIMIONE: Sì, ch'è verace.

EURIDICE: Al fulgor di due bei rai (...) (I, 1);

ENDIMIONE: Però, pria di partire,

voglio per allegrezza quella canzone 'a quell'altra "Al fulgor" proprio s'oppono.

Udite, amanti, udite (...) (I, 2);

ORFEO: È forse a voi [o Parche] nascoso

di questa ancor ch'addolorata cetrapregio armonioso?, le mie voci udite di lei
suono unite; negatemi poi, dive inquiete, tutto ciò che potrete!

De la vita del mio bene (...) (III, 1)

L. Rossi e F. Buti, Orfeo, 1647

L'idea che la canzone (o l'aria, usando un termine che proprio a Roma comincia a imporsi) debba essere occasionata da una situazione per la quale si debba cantare, porta, a differenza di quanto era avvenuto nelle prime opere fiorentine e mantovane, a una maggior differenziazione tra i momenti in cui nel testo hanno luogo eventi e dialoghi rilevanti per il procedere dell'azione drammatica, e i momenti in cui il personaggio canta. Affinché il passaggio dalla recitazione al canto di una canzone sia avvertibile, i due momenti dovranno essere differenziati a livello morfologico. Più scorrevole, semplice, e privo di un profilo melodico veramente compiuto il primo (recitativo), più complesso, regolare, ritmato, e pregnante da un punto di vista melodico il secondo (aria).

Pur nella sua regolarità stagionale, l'opera barberiniana è assimilabile dal punto di vista produttivo e ideologico-propagandistico alle opere di corte, soggette agli alti e bassi della politica. Strettamente vincolata e dipendente dal favore di una famiglia dominante (nell'anomala accezione di una famiglia di principi della Chiesa), l'opera a Roma decade quando, morto Urbano VIII (1644), con l'ascesa al soglio pontificio di papa Innocenzo X Pamphili la famiglia Barberini cade in disgrazia ed è costretta all'esilio in Francia.

Tra coloro che fanno parte dell'entourage barberiniano, Rospigliosi finisce nunzio apostolico in Spagna; rientrerà a Roma e riprenderà la sua attività di drammaturgo solo con l'elezione a pontefice di Fabio Chigi (Alessandro VII), mentre Francesco Buti entra al servizio di Mazzarino, divenendo, grazie alla conoscenza del mestiere appreso negli anni romani, uno dei principali responsabili degli allestimenti operistici con i quali si tenterà di introdurre il gusto per il melodramma alla corte di Francia.

E quando al rientro in Roma di Rospigliosi si riproporranno i presupposti per un ritorno dello spettacolo operistico, il vecchio melodramma di tipo barberiniano, dopo l'"invenzione" a Venezia dell'opera impresariale (caratterizzata dal punto di vista produttivo da chiari intenti commerciali), risulterà, nei suoi caratteri di unicità, irripetibilità, dispendiosità, grandiosità e non esportabilità, assolutamente improponibile.

La nascita dell'opera impresariale

Approdato a Venezia relativamente tardi, il melodramma è sottoposto nei teatri della Laguna a un processo di istituzionalizzazione commerciale che ne garantisce non solo la sopravvivenza, ma anche la diffusione. Allestite in giro per l'Italia da compagnie itineranti di musicisti, le opere veneziane, e soprattutto quelle di Francesco Cavalli, finiscono per creare un gusto operistico italiano omogeneo, valevole al di là dei confini politici che attraversano la penisola.

L'opera a Venezia e l'affermazione del sistema impresariale

Capitale di una repubblica, e priva perciò di una casata regnante, in grado di promuovere e allestire di fronte alla propria corte magnifici eventi spettacolari a dimostrazione di splendore e potenza, Venezia fino alla fine degli anni Trenta del Seicento non conosce l'opera.

Non che nella città lagunare lo spettacolo melodrammatico rimanga totalmente sconosciuto (nel 1630 Claudio Monteverdi compone su testo di Giulio Strozzi *Proserpina rapita*, un'azione scenica cantata da recitarsi in quello stesso palazzo della famiglia Mocenigo dove sei anni prima, nel 1624, si era rappresentato *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* "in genere rappresentativo"), ma, confinato com'è alla privata iniziativa di qualche nobile famiglia, esso si consuma come evento riservato a un pubblico scelto e limitato, senza godere né della rilevanza celebrativa conferita dal contesto cortigiano delle opere fiorentine o mantovane, né dello sfarzo degli allestimenti romani.

Uno spettacolo concepito in quei termini non si potrebbe allestire in una repubblica come quella veneziana, i cui governanti, istituendo una figura di pubblico ufficiale come quella del Magistrato alle pompe, si dimostrano tanto attenti a controllare, disincentivare e, se necessario, reprimere ogni tentativo di autocelebrazione scaturito dai privati interessi di una famiglia.

Del tutto casuale sarà l'evento che porterà alla nascita e all'istituzione del teatro d'opera a Venezia. In pieno Seicento la capitale della Serenissima è una città dalla grande vitalità teatrale, dotata di teatri stabili ai quali si accede previo pagamento di un biglietto d'ingresso per assistere alle recite di compagnie stabili o di giro di comici dell'arte.

Nel 1629 uno di questi teatri, il San Cassiano, così chiamato perché situato nell'omonima parrocchia, viene distrutto da un incendio. Alcuni anni dopo, al momento di ricostruirlo su imposizione del governo dogale, la famiglia Tron, proprietaria del fabbricato, richiede e ottiene dal Consiglio dei Dieci che il nuovo teatro possa venir destinato non più a commedie bensì a spettacoli in musica "qual seprattica in più parte per lo diletto de l'insigni pubblici".

Ricostruito in meno di un anno, nell'inverno del 1637 il teatro di San Cassiano, il primo teatro pubblico nella storia del melodramma, è inaugurato da una compagnia di musicisti e cantanti, di provenienza per lo più romana,

con la messa in scena dell'Andromeda, opera di Francesco Manelli su libretto di Benedetto Ferrari.

Il successo dell'Andromeda va oltre ogni aspettativa, e l'anno successivo la stessa compagnia, alla quale anche Ferrari e Manelli appartengono, presenta sempre al San Cassiano una loro seconda opera, La maga fulminata. L'affluenza di pubblico e l'interesse per gli spettacoli sono tali che nel giro di soli tre anni a Venezia sono convertite all'allestimento di melodrammi o costruite ex novo altre tre sale.

Nel 1639 sono inaugurati, il teatro dei SS. Giovanni e Paolo, vecchio teatro di proprietà della famiglia Grimani, rinnovato e rifatto in pietra per l'occasione (prima rappresentazione la Delia di Strozzi-Manelli), e il teatro di San Moisè, di proprietà della famiglia Zane, già attivo per recite di tragedie e commedie (prima rappresentazione, a trent'anni dalla prima mantovana, la già leggendaria Arianna di Monteverdi).

E nel 1641 apre i battenti il Novissimo, teatro voluto (più con intenti accademici e ricreativi che commerciali) da una compagnia di nobili facoltosi, e inaugurato con la rappresentazione di un'opera destinata a fare epoca: La finta pazza di Francesco Saccati su libretto di Giulio Strozzi.

Il fiorire di tanti teatri a pagamento non deve tuttavia generare equivoci sulla loro reale destinazione sociale: l'opera nasce come e in quanto spettacolo eminentemente elitario, e tale rimane per quasi tutto il Seicento, anche quando, con l'apertura proprio a Venezia dei primi teatri pubblici, diviene una forma di spettacolo alla quale chiunque può virtualmente (e solo virtualmente) accedere. L'opera del Seicento è pubblica, ma non popolare.

Il sorgere nel giro di pochi d'anni di quattro sale d'opera in reciproca concorrenza, e la conseguente necessità degli organizzatori di assicurarsi, per un successo di pubblico della stagione, quanto di meglio sia disponibile sulla piazza teatrale compatibilmente con il budget a disposizione (per l'allestimento di uno spettacolo ci si rivolge sempre meno a una compagnia precostituita, stabile o di giro che sia, e sempre più a singoli professionisti scritturati di volta in volta), porta in breve all'affermazione di una figura professionale assolutamente nuova, quella dell'impresario.

I compiti dell'impresario consistono nel mantenere i rapporti con i proprietari del teatro, con i quali sono stabilite stagione per stagione le condizioni di locazione della sala e dell'attrezzatura di cui questa dispone (scene, macchine, cordami, costumi); nell'ingaggiare con offerte economiche allettanti per periodi più o meno lunghi e più o meno in esclusiva compositore, librettista, scenografo e cantanti (scegliendo, se possibile, quelli più in favore presso il pubblico al momento); nel provvedere alle spese di apertura e manutenzione dell'edificio (illuminazione e riscaldamento della sala); nel pagare il personale necessario all'allestimento dell'opera e alla gestione del teatro (musicisti dell'orchestra, copisti di musica, personale di sala e tecnico).

L'utile che l'impresario ricava dal suo lavoro deriva dall'affitto stagionale dei singoli palchetti in cui il teatro risulta suddiviso, e dalla vendita spettacolo per spettacolo dei biglietti d'accesso.

Fondato sul doppio regime di introiti derivanti dall'affitto preventivo dei palchetti e dalla vendita dei biglietti, un sistema così concepito tutela l'impresario dall'eventuale mancato smercio di questi ultimi dovuto al fiasco di una produzione.

Non sarà perciò difficile individuare nel progressivo prender piede di un sistema di questo tipo una delle cause dell'affermazione su larga scala del teatro "a palchetti" all'italiana.

Al fine di trarre il massimo profitto da un nuovo sforzo produttivo, l'impresario incrementa il numero delle recite estendendolo, qualora l'opera abbia successo, fino al massimo consentito dalla durata della stagione. In quella di carnevale (dal giorno di santo Stefano al martedì grasso), ad esempio, la più importante e sino alla fine degli anni Sessanta l'unica, il numero delle repliche può variare dalle 15 alle 30 (un numero di recite comunque di gran lunga superiore a quello degli spettacoli allestiti nelle corti di Firenze, Mantova e Roma).

Inoltre la partitura dell'opera, che rimane proprietà dell'impresario, potrà da questi essere ceduta, in originale o in copia, a chi gliene faccia richiesta in vista di riprese extra-veneziane (è questo uno dei motivi per cui le opere prodotte a Venezia, a differenza di quelle date nelle corti di Firenze, Mantova e Roma, non godranno mai dell'onore della stampa).

Nonostante queste forme di introito, data la forte esposizione economica che comporta l'organizzazione di una stagione teatrale, l'impresario non si sottrae mai del tutto al rischio di fallimenti. Se infatti l'insuccesso di un'opera può difficilmente provocare la rovina di un'impresa teatrale (sono necessari più fiaschi consecutivi perché l'impresario bancarottiere sia perseguito, o come spesso accade, fugga in fretta e in gran segreto con i residui di cassa), esistono altri eventi che possono provocarne lo sfascio.

Tra questi la chiusura inopinata e di imprevedibile durata che i teatri devono osservare in tempi di guerra, e che con ogni probabilità è la causa del tracollo economico e del fallimento del Novissimo che, costretto alla chiusura coatta dal 1645 a causa delle difficoltà in cui la repubblica si trova nella guerra contro i turchi per il possesso di Candia, cessa definitivamente la sua attività nel 1647.

Caratteri morfologici dell'opera impresariale veneziana

Introdotta a Venezia nella sua accezione "romana" dalla compagnia di Ferrari e Manelli, il melodramma, trapiantato in un contesto socio-politico e funzionale nettamente differente, non tarda ad assumere un carattere nuovo schiettamente veneziano: l'inserimento dell'opera in musica in un sistema commerciale, lungi dall'interessarne solo il momento produttivo, si riflette anche sulla sua morfologia drammatica e musicale.

La necessità di ridurre all'osso il pagamento di maestranze artistiche "superflue" è causa del progressivo assottigliamento del numero di personaggi in scena, che dai 20 e oltre delle prime opere date a Venezia nei primissimi anni Quaranta (19 ne Il ritorno di Ulisse in patria di Badoaro-Monteverdi, 21 ne L'incoronazione di Poppea di Busenello-Monteverdi, 20 nell'Egisto di Faustini-Cavalli, per citare tre titoli celebri) si assesta verso i primi anni Cinquanta su valori più contenuti (circa 10 personaggi).

Una ulteriore conseguenza è la pressoché totale scomparsa dei momenti corali, che tanta fortuna avevano avuto nelle opere di corte dei primi decenni. L'opera veneziana non conosce il grande momento celebrativo che rende plausibili le magniloquenti apoteosi corali. L'unica celebrazione pubblica possibile, è quella della Serenissima Repubblica, alla cui illustre discendenza da Enea (mediata, in base a una discutibile proprietà transitiva, da una discendenza spirituale dalla Roma repubblicana) alludono non di rado i libretti ispirati alla mitologia greco-troiana.

Duplici è poi l'effetto del regime di concorrenza instauratosi tra i diversi teatri attivi a Venezia, grazie al quale ogni anno vedono la luce dalle tre alle cinque nuove opere. Da un lato, la produzione in serie di prodotti artistici che rispondano alle aspettative di un pubblico sostanzialmente omogeneo, implica un livellamento della qualità artistica generale. Dall'altro, la necessità di mantener dente l'attenzione e la curiosità in spettatori che, se affittuari di un palchetto (e i più lo sono), di norma assistono a più e più repliche di una stessa pièce, spinge alla produzione di opere che, senza differenziarsi troppo dal già noto, riescano a soddisfare allo stesso tempo le ovvie esigenze di novità.

È perciò rarissimo che a Venezia si riprendano opere già allestite in precedenza. E i pochi casi documentati sono la significativa conferma di un successo di pubblico straordinario: La finta pazza del 1641 è ripresa nel 1644; il Giasone di Cicognini-Cavalli del 1649, che con l'Orontea di Cicognini-Cesti è l'opera più rappresentata del secolo, viene ripreso nel 1666.

La ricerca che compositori e librettisti avviano per ottenere una dosata miscela di nuovo e vecchio di sicuro effetto, porta al cristallizzarsi di alcuni stereotipi drammatici e musicali (sempre uguali a se stessi e tuttavia sempre diversi in qualcosa), nei quali confluiscono motivi della vecchia e arcinota commedia dell'arte (la gloriosa tradizione che l'opera si avvia a rimpiazzare sulle scene italiane) e dell'ancora poco convenzionalizzata opera in musica.

È il caso dell'immane presenza di personaggi buffi o grotteschi, portatori di una comicità spesso giocata sul registro dell'osceno (servi più o meno ubriaconi, servette e paggi leggiadri e lascivetti, vecchie nutrici vogliose e scaltre, dall'etica amorosa assai pratica, soldati fanfaroni). Oppure dell'introduzione a carnevale in una città come Venezia, chiaramente ammiccante verso gli spettatori, di personaggi mascherati, camuffati o più genericamente in incognito, protagonisti di intricatissimi qui pro quo, nei

quali il pubblico nobile veneziano vede se stesso sulla scena, ritrova i propri stratagemmi, i propri raggiri, ne apprende di nuovi, vede la propria realtà farsi finzione, pronto a sua volta a farsi interprete di un nuovo passaggio, inverso, dalla finzione alla realtà.

O ancora della “scena di pazzia” (già patrimonio del teatro dell’arte, e ripresa di frequente da *La finta pazza in poi*), dove la follia è ritratta scenicamente e musicalmente attraverso continue deroghe alle convenzioni attoriali e musicali.

Oppure della “scena del sonno”, nella quale un personaggio si addormenta in scena sulle note di una cullante aria cantata da un altro personaggio, o cantando egli stesso al suono di dolci melodie.

O, infine, della “scena-lamento” (dall’*Arianna* di Monteverdi la situazione di maggior patetismo melodrammatico), che proprio a Venezia, a partire dalla fine degli anni Trenta finisce per “condensarsi” in una vera e propria forma musicale, in un particolare tipo di aria, il lamento, con il quale cimenteranno, variandolo continuamente pur conservandone sempre intatta la riconoscibilità, intere generazioni di poeti per musica e operisti.

Diffusione dell’opera veneziana: dalle compagnie itineranti ai primi teatri stabili

La fama degli spettacoli operistici veneziani non tarda a uscire dai confini della repubblica, è già a partire dal 1640 compagnie di cantanti sono chiamate, terminato l’impegno della stagione di carnevale, a rappresentare in altre città del Nord Italia le opere date sulle scene lagunari.

I primi allestimenti documentati sono legati all’attività della solita compagnia di Ferrari e Manelli, ad opera dei quali a Bologna tra il 1640 e il 1641 vanno in scena *la Delia* (Strozzi-Manelli, 1639), *Il ritorno di Ulisse in patria* (Badoaro-Monteverdi, 1640), *La maga fulminata* (Ferrari-Manelli, 1639) e *Il pastor regio* (Ferrari-Ferrari, 1640).

A partire dal 1644 circa, altre compagnie consimili (dette spesso degli Accademici Febiarmonici), organizzate a somiglianza delle truppe di comici dell’arte, girano l’Italia diffondendo in modo sempre più capillare il repertorio operistico veneziano.

Ecco a titolo d’esempio l’elenco delle rappresentazioni extra-veneziane documentate di due opere famosissime: *La finta pazza* (1641), forse l’opera più rappresentata negli anni Quaranta, raggiunge Piacenza nel 1644, Firenze nel 1645, Genova e Bologna nel 1647, Reggio Emilia nel 1648, Milano forse nel 1651, Napoli nel 1652; *l’Egisto* (1643), la prima opera a portare il nome di Cavalli in tutta la penisola, è rappresentato a Genova nel 1645, a Firenze nel 1646, a Bologna nel 1647, a Ferrara nel 1648, a Napoli nel 1651, a Bologna e Bergamo nel 1659, a Palermo nel 1661, a Firenze e Modena nel 1667.

Il raggio d’azione di queste compagnie non è limitato al territorio italiano. È di certo da attribuirsi a due compagnie di Febiarmonici (da un certo

momento in poi l'appellativo di "Febiarmonici" designa semplicemente una compagnia di artisti d'opera) la responsabilità degli allestimenti parigini de *La finta pazza* (1645) e dell'*Egisto* (1646), con i quali Mazzarino tenta di inoculare nella corte di Francia il gusto per l'opera italiana.

La necessità dei promotori locali di far fronte a una richiesta sempre maggiore di spettacoli, fa sì che a Napoli, prima tra le città italiane (nonostante l'opera vi sia giunta al seguito di una compagnia di Febiarmonici solo nel 1650), attecchisca con successo il sistema di produzione impresariale veneziano presso un teatrale stabile.

L'istituzione di teatri stabili si rivelerà una delle condizioni necessarie perché, assimilati i caratteri poetici e musicali, e apprese le tecniche drammaturgiche e compositive dell'opera veneziana, possa avviarsi la produzione autonoma in loco di nuove opere (senza però che l'importazione di opere da Venezia, fino alla fine del Settecento il più importante centro di produzione operistico d'Europa, venga mai meno).

A poco a poco, a partire dalla metà del secolo, il sistema impresariale veneziano ha la meglio, nei regni, ducati e principati in cui l'Italia è frammentata, sull'occasionale mecenatismo principesco. I principi potranno ancora intervenire sulle scelte tematiche delle opere messe in scena o sul reclutamento dei cantanti, chiesti non di rado in prestito agli altri principi presso i quali questi prestano servizio. Parteciperanno, a bilancio passivo, al saldo finale delle spese, ma in un sistema produttivo-organizzativo pubblico, a pagamento e a gestione "borghese" radicalmente diverso rispetto a quello della vecchia opera principesca.

Donne e musica

Nel Seicento le possibilità per una donna di affermarsi nel campo musicale sono estremamente limitate. Le più fortunate in questo senso sono le nobili, le donne borghesi di famiglia colta, le "figlie d'arte", che possono trovare uno spazio come virtuose cantanti alle corti o nei teatri, e le monache. Queste ultime, per quanto non sempre "fortunate" (vista la prassi diffusa dell'obbligo al monacato), risiedono comunque in un ambiente in cui, nonostante i divieti e le restrizioni delle autorità ecclesiastiche, si svolgono attività musicali: la maggior parte delle compositrici secentesche opera infatti nei monasteri.

L'educazione in generale

L'educazione di una fanciulla del Seicento è di solito rudimentale: lettura e scrittura, elementi di aritmetica, ma soprattutto cucina e cucito. L'educatore vigila anzi sulle letture delle giovani, considerate facilmente corruttibili e prive di grandi capacità intellettive. La musica è considerata inoltre strumento di perdizione e di lascivia: "I suoni, i canti e le lettere che sanno le femmine (sono) le chiavi che aprono le porte della pudicizia loro" (Pietro Aretino, *Primo libro de le lettere*, Venezia 1538).

Nelle corti

Nelle corti, le fanciulle nobili ricevono un'educazione più libera di quanto non accada presso le famiglie borghesi. Si insegnano le lingue classiche e moderne, la matematica, la storia, la danza, l'arte e la musica. Fra le donne nobili che si distinguono per le loro doti musicali si possono annoverare la regina Elisabetta I d'Inghilterra, Anna d'Austria in Francia, e Sofia Elisabetta, duchessa di Braunschweig e Lüneburg.

Molte corti accolgono le donne come "virtuose". Alla corte fiorentina dei Medici, per esempio, spiccano Vittoria Archilei e Francesca Caccini, figlia del compositore Giulio Caccini e compositrice ella stessa (come la sorella minore Settimia).

Un'altra celebre cantante, Adriana Basile, si esibisce, insieme alle sorelle e alla figlia Leonora Baroni, soprattutto alla corte dei Gonzaga a Mantova. In Inghilterra, invece, le dame di corte partecipano ai masques reali come cantanti e ballerine, insieme a musicisti professionisti.

La borghesia e le élites intellettuali

Nelle famiglie borghesi, a una fanciulla che abbia la fortuna di nascere in un ambiente intellettuale e colto è permesso talvolta studiare musica. I maestri di musica insegnano a suonare uno strumento ai figli, indipendentemente dal loro sesso, anche se col passar del tempo le donne sono spesso destinate a dimenticare ciò che hanno imparato, non avendo sbocchi professionali per esercitare il mestiere di musicista: la possibilità di lavorare in campo musicale, come suonare uno strumento in un'orchestra o in una cappella rimane infatti una prerogativa maschile. Le poche musiciste professioniste sono prima di tutto cantanti.

A Venezia Barbara Strozzi, figlia adottiva (o forse naturale) del poeta Giulio Strozzi, inizia la sua carriera come cantante, ma sarà destinata a diventare una delle più importanti compositrici del Seicento. Che sia consapevole del disagio di essere donna-compositrice lo dimostra fra l'altro la dedica a Vittoria della Rovere del suo primo libro di madrigali, pubblicato a Venezia nel 1644.

Barbara Strozzi

Dedica

Primo libro dei madrigali

(...) devo (...) la prima opera, che, come donna, troppo arditamente mando in luce, riverentemente consacrarla all'augustissimo Nome di Vostra Altezza, acciò sotto una Quercia d'oro resti sicura da i fulmini dell'apparecchiata maledicenza.

B. Strozzi, Primo libro dei madrigali, Venezia, 1644, 1644

La mala fama della musicista

Una donna che eserciti il mestiere di musicista mette a serio repentaglio la propria reputazione. Il poeta e agente teatrale Fulvio Testi ne dà atto in una

lettera scritta nel 1633 al duca Francesco I d'Este di Modena riguardo alle cantanti di Roma.

Fulvio Testi

Commentando le cantatrici del posto

Lettere

Se Vostra Altezza ricerca una perfetta onestà nelle cantatrici, non si volti a questo cielo. Qui le cantatrici si prendono qualche piacevole licenza, e moltissime dell'altre donne ancora, che non sanno cantare, diventano cantatrici in questa parte.

F. Testi, Lettere, a cura di M.L. Doglio, Bari, Laterza, 1967

Forse sono proprio le "cantatrici" di cui si legge nella lettera di Testi a ispirare il divieto papale contro la partecipazione delle donne alle attività musicali, ritenute sorgente di immoralità e di vita libertina. Papa Innocenzo XI cerca di proibire la presenza delle donne agli spettacoli musicali e teatrali, e nel 1686 ordina a tutte le "cantarine" di lasciare Roma o di entrare in convento.

In monastero

Il convento è il solo rifugio onorevole consentito alle donne non sposate. Non sempre le fanciulle scelgono liberamente il convento, per ragioni economiche più che religiose: le famiglie ricche preferiscono sposare una sola figlia, pagandole la dote, e mandare le eventuali sorelle in convento per non frammentare la fortuna familiare. I monasteri hanno il compito fra l'altro di completare l'educazione delle fanciulle, includendo fra le materie d'insegnamento la musica, ed esistono numerose testimonianze che riferiscono della qualità eccellente della musica praticata in quei luoghi.

Anche nei conventi tuttavia l'attività musicale può entrare in conflitto con la morale. Durante il Cinque e Seicento, gli scandali, anche a sfondo sessuale, in monastero sono leggendari. Le autorità ecclesiastiche ritengono che la musica ne sia una delle cause e cercano quindi di contrastarne una pratica troppo intensa, nonostante l'alto livello qualitativo della musica eseguita in convento e forse in ragione della fama che essa richiama sulle monache. Più di un papa nel Seicento promulga decreti che proibiscono a estranei di entrare nel monastero per insegnare la pratica strumentale o il canto alle monache.

Innocenzo XI

Limitazioni di apprendimento per le donne

Editto del 4 maggio 1686

Niuna Zitella, Maritata, Vedova, e di qualsivoglia grado, stato, e conditione, né pure delle essistenti per causa di Educatione, o altro ne Monasterij, e Conservatorij sotto qualunque pretesto, etiandio d'imparar la Musica per essercitarla ne detti Monasterij, apprendino a Cantare dagl'Uomini, o siano

Secolari, o Ecclesiastici, o Regolari, ancor che in qualsivoglia grado di parentela attinenti, il Canto, et il Suono d'ogni sorte d'Instrumenti Musicali.

Numerosissime composizioni sono dedicate a monache musiciste. Peraltro la maggior parte delle compositrici italiane del Seicento sono monache e le loro opere sono perlopiù destinate a essere eseguite dalle consorelle: Chiara Margarita Cozzolani, Claudia Sessa, Claudia Francesca Rusca, Sulpitia Cesis, Lucretia Orsina Vizzana, Caterina Assandra, Raffaella Aleotti e altre. Ancora nel 1684, la dedica della raccolta dei pur pudicissimi "mottetti a voce sola" di Rosa Giacinta Badalla fornisce un vivido quadro dei problemi legati all'attività musicale femminile, dei quali la Badalla appare penosamente consapevole.

Rosa Giacinta Badalla

Dedica al lettore

Motetti a voce sola

Al benigno lettore

Dio sà, che incontro sono per havere, al primo suo comparire alla luce questi miei Componimenti? chi sà, che provino anco quelle delle male lingue publicandosi? chi sà, che havendo io creduto d'insinuar ad altri vagezza di cantar questi miei Motetti, non ne tragga io medema stimolo di piangere le mie sfortune? Comunque si sia, io cerco compatimento, non lode. E chi sarà di Cuore così scortese, che dall'acerba mia età (puoco fà uscita dal quarto lustro) voglia pretendere maturezza in quest'arte, che non si perfettiona se non con la longhezza de gl'anni? In ogni caso, io te li presento Benigno Lettore, come saggi. Se sentirò, che non ti dispiacciono, mi farò Cuore di tentare con maggior copia la tua gentilezza. Vivi felice.

R. G. Badalla, Motetti a voce sola, Venezia, 1684

Il monastero di San Vito a Ferrara è particolarmente noto per il suo "concerto grande": 23 monache che cantano e suonano gli strumenti più vari.

Numerose testimonianze parlano della presenza di strumenti musicali nei conventi; le autorità ecclesiastiche tuttavia tentano in tutti modi di proibire il loro uso, considerandoli troppo profani e lascivi per le suore. Ed è forse a causa di queste restrizioni che pochissime compositrici scrivono musica strumentale. Isabella Leonarda, la più prolifica di tutte le compositrici del Seicento, è una delle pochissime eccezioni a questa regola, essendo autrice di 12 Sonate per uno o due violini.

Sia Isabella Leonarda che la compositrice Maria Xaveria Parruccona sono suore del collegio di Sant'Orsola (rispettivamente a Novara e nella vicina Galliate); pare significativo che l'ordine delle orsoline, così attivo in campo musicale, sia praticamente l'unico ordine monastico femminile in Italia non soggetto alle rigide leggi della clausura.

La musica svolge un ruolo importante anche nei conventi francesi. Le monache dell'abbazia di Longchamps in particolare sono lodate per la loro

musica, e commissionano per il proprio uso le *Leçons de Ténèbres* di François Couperin nel 1714.

In Germania il movimento protestante conduce alla chiusura di molti conventi e all'assenza della pratica musicale polifonica da parte delle monache. Le fanciulle vengono incoraggiate a studiare musica, ma solo allo scopo di cantare gli inni luterani. Le poche opere secentesche composte da donne (come, per esempio, la contessa di Erbach Amalia Catharina) riflettono questo clima religioso.

Le scuole, i collegi, i conservatori

La pratica musicale nelle scuole per ragazze (in alcuni casi scuole pubbliche per le orfane; in altri, istituzioni che accolgono giovani di alto rango) raggiunge a volte livelli di grande qualità.

In Italia, gli ospedali veneziani vantano delle eccellenti orchestre; in Inghilterra, Henry Purcell compone nel 1689 la sua opera *Didone ed Enea* per un collegio di "giovani gentildonne" a Chelsea; e in Francia, Nivers, Clérambault e altri noti compositori scrivono mottetti per le fanciulle della *Maison Royale de Saint-Louis* a Saint-Cyr.

Le dive del melodramma, le cantanti teatrali

Con l'affermarsi del melodramma nel Seicento appaiono sulla scena un gran numero di primedonne. In Italia, fra le altre, la diva Anna Renzi; in Francia, Anne de la Barre, Marthe le Rochois e l'italiana Anna Bergerotti. La fortuna delle donne soprano in Francia si basa senz'altro sul fatto che i francesi detestano la voce dei castrati, che in Italia sono i concorrenti diretti delle cantanti d'opera.

In Inghilterra, dove il melodramma tarda a godere di un successo popolare, il teatro della Restaurazione ricorre sempre di più alla musica per richiamare un pubblico altrimenti riluttante e annoiato. Le cantanti più celebri di queste *songs* teatrali sono Mary (o Moll) Davies e Mrs. Ayliff.

Altre compositrici

La maggior parte delle musiciste professioniste sono cantanti: non sorprende dunque che le compositrici si dedichino soprattutto alla musica vocale, eseguibile da loro stesse con l'accompagnamento di un singolo strumento che realizzi il basso continuo o con organici ridotti. Lady Mary Dering, in Inghilterra, e *Mademoiselle de Ménéto*, in Francia, sono fra le numerose autrici di canzoni per voce sola e basso continuo. Molte donne francesi inoltre, spesso protette dall'anonimato, contribuiscono con la produzione di canzoni alle raccolte mensili di *airs sérieux et à boire*.

Ancora in Francia, la cantante italiana Antonia Bembo compone numerosi brani vocali, compresa un'opera lirica, per la corte di Luigi XIV. La compositrice francese più importante del Seicento è senz'altro la clavicembalista Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre, una donna che si

distingue per aver composto musica non solo vocale (cantate) ma anche strumentale (brani per clavicembalo e sonate per violino).

Francesco Cavalli e il melodramma italiano

Per circa un ventennio Francesco Cavalli è l'operista più rappresentato nei teatri veneziani, per i quali, a conferma di un favore di pubblico costante, tra il 1639 e il 1660 compone almeno 24 melodrammi (altri due sono frutto di commissioni provenienti da Milano e Firenze, mentre per altri otto l'attribuzione è dubbia).

Il libretto: tra poesia e drammaturgia

Per buona parte del Seicento anche in una città musicofila come Venezia il principale autore di un dramma per musica, l'unico il cui nome è menzionato nel libretto impresso in occasione di un allestimento, è considerato il librettista, sia egli fine poeta o pedestre verseggiatore.

Del musicista non vi è, tranne rari casi, alcuna menzione ufficiale (motivo per cui, ad esempio, anche l'attribuzione a Claudio Monteverdi delle musiche dell'Incoronazione di Poppea di Gian Francesco Busenello è tutt'altro che certa).

Non va perciò misconosciuta l'importanza del lavoro del poeta nella valutazione del successo di un melodramma. Se le opere di Francesco Cavalli soddisfano costantemente le aspettative del pubblico cui sono rivolte, le ragioni sono da ricercarsi non solo nella qualità musicale delle partiture, ma anche nella qualità drammatica (che della prima è quasi presupposto) dei libretti.

E in particolare degli 11 che Giovanni Faustini, in una collaborazione pressoché esclusiva, gli fornisce nel corso degli anni Quaranta. In quel decennio, infatti, Cavalli e Faustini avviano e portano a termine sia dal punto di vista poetico sia da quello musicale un processo di standardizzazione dell'opera veneziana. (Non è un caso che anche la tragédie lyrique, un tipo operistico distante anni luce da quello veneziano, si definisca nei suoi aspetti caratteristici e duraturi grazie alla collaborazione assidua ed esclusiva tra Lully e Quinault).

Faustini offre a Cavalli prodotti d'uso, libretti forse carenti sotto il punto di vista strettamente poetico, ma efficaci quanto a resa scenica, nei quali sono riproposte di volta in volta le stesse caratteristiche fondamentali.

Il libretto risulta sempre diviso in tre atti, in modo funzionale ai tre momenti in cui un'azione drammatica è scindibile: esposizione, annodamento e scioglimento. I personaggi principali della vicenda, benché l'ambientazione generale sia quella mitologica di tradizione, agiscono sempre come persone reali (le meraviglie macchinistiche, occasionate dalle frequenti scene magiche o soprannaturali, sono riservate a divinità per così dire accessorie). L'opera, il cui motore drammatico è sempre la passione amorosa, comporta sempre un lieto fine nel quale, invariabilmente, le due o tre coppie di amanti attive nel dramma si ricompongono felicemente. Il ricorso a topoi scenici quali

travestimenti, “scene di pazzia”, “scene del sonno”, “scene-lamento” è frequentissimo.

Ciò che Faustini e Cavalli intuiscono alla perfezione è che se lo spettacolo è uditivo e visivo a un tempo, il libretto deve funzionare non in quanto opera letteraria, ma in quanto pretesto per eventi musicali e scenici, in quanto giustificazione degli interventi fascinatori del canto e della scenotecnica.

In Faustini il poeta si annulla (e forse Faustini nemmeno è poeta) per lasciar spazio al drammaturgo pratico, all'uomo di mestiere che distribuisce, con grande intuito dei ritmi teatrali, momenti di azione, momenti di contemplazione e riflessione, e momenti di pura spettacolarità.

La fluidità della musica

Alla duttilità drammatica di Faustini corrisponde la flessibilità musicale di Cavalli, che, ove la drammaturgia preveda bruschi scarti nelle situazioni inscenate, assicura un elemento di continuità grazie alla cantabilità ininterrotta della quale pervade le proprie partiture.

Il canto nelle opere di Cavalli è un elemento fluido che senza irrigidirsi nella contrapposizione aria-recitativo, o inquadrarsi nello schema di strutture formali poco flessibili, seduce lo spettatore con la proprietà e l'efficacia di un adattamento libero e continuo (nel ritmo, nella tonalità, nel profilo melodico) alle necessità del momento, ora più lirico ora più declamatorio.

Emblematica è da questo punto di vista la varietà di trattamenti cui Faustini e Cavalli sottopongono, esplorandone le potenzialità espressive, una forma altamente normalizzata come l'aria-lamento, momento di patetismo irrinunciabile nelle sue opere.

Essa può di volta in volta venire variata tanto nella sua dimensione testuale (il lamento del personaggio prende forma di autocommiserazione, di apostrofe o preghiera rivolta al mondo, agli dèi, ai tiranni, agli dèi tiranni), quanto in quella musicale (nel canto, più o meno consonante e coincidente nel fraseggio con il modulo ostinato proposto dal continuo; e nel basso, il cui tetracordo discendente ripetuto incessantemente, è variato nella melodia, ora diatonica ora cromatica, nel ritmo, ora binario ora ternario, nei moduli ritmici, ora semplici ora complessi).

La diffusione delle opere

Va da sé che il ruolo di primo piano rivestito da Cavalli a Venezia (divenuta il cuore pulsante dal quale si irradia in tutt'Italia il melodramma), è riproposto ovunque agiscano compagnie itineranti o si trovino teatri d'opera stabili che ripropongano partiture veneziane.

La diffusione delle opere di Cavalli attraverso un circuito teatrale che via via si fa sempre più ampio e articolato, favorisce la nascita di un gusto operistico relativamente uniforme vigente, senza grandi differenze, in tutta la penisola.

Questo fenomeno è perciò legato non solo allo straordinario successo di opere come l'Egisto o il Giasone, che tra il 1649 e il 1690 è rappresentata in quasi venti città, ma anche alle più ordinarie fortune delle altre opere che compongono il corpus operistico cavalliano: dell'Eritrea, per esempio (cinque riprese tra il 1654 e il 1665), ma anche del Ciro (sette riprese tra il 1654 e il 1678), del Serse (otto riprese tra il 1656 e il 1682), dell'Erismena (tredici riprese tra il 1656 e il 1673), dell'Artemisia (cinque riprese tra il 1658 e il 1665), dello Scipione Affricano (cinque riprese tra il 1666 e il 1673) ecc.

E se nel 1646 era stato per molti versi un caso che il secondo melodramma rappresentato in suolo francese fosse l'Egisto di Cavalli (la regina di Francia Anna d'Austria, prima di autorizzare il costoso allestimento dell'opera di uno sconosciuto musicista, aveva voluto sincerarsene della bontà ascoltandone privatamente un saggio), non è certamente un caso che nel 1659 per festeggiare il matrimonio tra Luigi XIV e l'infanta di Spagna Maria Teresa d'Asburgo (tanto importante per la vita politica francese) Mazzarino decida di mettere in scena l'Ercole amante, un'opera composta su sua esplicita richiesta dal più famoso operista del momento.

Sul finire degli anni Cinquanta anche a Parigi il nome di Cavalli suonava come sinonimo di opera.

La musica alla corte del Re Sole

La musica svolge all'interno della politica di autarchia culturale, voluta e promossa da Luigi XIV, una funzione assai importante di sostegno e consolidamento del potere assolutistico senza precedenti nella storia europea. In essa si riflette la grandezza e lo splendore della nuova età dell'oro politica e culturale inauguratasi con l'ascesa al trono del Re Sole.

Premessa

Che le arti fossero un potente mezzo per celebrare il potere e per propagandare un'immagine, fittizia o reale, di benessere economico, culturale e spirituale della nazione, anche in periodi tutt'altro che prosperi, è un fatto di cui bisogna tener conto nell'interpretazione di molti prodotti d'arte del Seicento.

Che le arti potessero divenire anche un mezzo efficace per glorificare un monarca e mitologizzarne il regno è invece un'intuizione che trova consapevole e splendida attuazione con Luigi XIV. Sotto il suo regno le arti divengono essenziali alla creazione di una mistica del potere, simbolica della forza e dell'unità del regno.

La musica in modo particolare, sia essa connessa alla celebrazione religiosa, alla vita di corte o a forme spettacolari come il ballet de cour e l'opera in musica, è chiamata ad assolvere un compito in cui funzione estetica e funzione ideologica si compenetrano, rivestendo così un ruolo primario nel progetto propagandistico culturale messo in atto dal Re Sole e dal suo primo ministro Colbert.

Antecedenti storici

Secondo le teorie neoplatoniche, la musica, ricreazione terrena e umana dell'armonia celeste, esercita, grazie alla sua capacità di suscitare delle passioni, un forte potere didattico e morale sull'ascoltatore. Unita all'elemento visivo e gestuale proprio dello spettacolo teatrale, portatore di simbolismi e allegorie, essa diviene poi un mezzo di suggestione, seduzione e persuasione intellettuali di rara efficacia.

Già nelle feste organizzate nel 1581 da Enrico III in occasione del suo matrimonio con Margherita di Lorena, culminate nella rappresentazione di Circe, ovvero il Balletto comico della regina, si intravedono i fondamenti ideologici che staranno alla base dello spettacolo in musica all'epoca di Luigi XIV.

Il sontuoso e costosissimo allestimento del Balletto comico della regina assume, in quel particolare momento della storia di Francia (si era da poco conclusa la settima guerra di religione combattuta da Enrico III contro il partito protestante capeggiato da Enrico di Borbone) il valore di un messaggio rivolto ai nemici del re: lungi dall'esser ridotta alla povertà, la Francia cattolica è ancora una nazione tanto prospera e ricca da potersi permettere lo sperpero di ingenti somme per rappresentare magnifici spettacoli.

L'allegoria contenuta nella vicenda rappresentata dal balletto è poi leggibile con chiari riferimenti all'attualità politica: la vittoria del bene sul male, culminata nella disfatta di Circe ad opera di Ulisse, rappresenta scenicamente la vittoria di re Enrico sui suoi nemici, del cattolicesimo sul protestantesimo.

La pratica di allestire ballets de cour continua alla corte di Francia prima con Enrico IV, quindi con Luigi XIII, e col tempo si affina sempre più il tipo di messaggio affidato allo spettacolo. Nello spettacolo i cortigiani contemplan da spettatori la raffinatezza e lo splendore cui partecipano quotidianamente e non di rado possono riconoscere, sotto forma di allegorie, situazioni ed eventi della vita di corte o della vita politica a loro ben noti. Lo stesso Luigi XIII in più di un'occasione ha modo di prender parte agli spettacoli in prima persona dimostrando di possedere buone doti di ballerino.

Lo spettacolo musicale a corte

Durante il regno del Re Sole lo spettacolo musicale amplia la gamma delle sue finalità, e diviene uno degli strumenti con i quali viene mantenuta e consolidata l'unità dell'apparato statale.

Lo spettacolo musicale allestito con sempre maggior frequenza a corte diviene il sontuoso passatempo con cui l'aristocrazia (sulla quale dal fallimento della Fronda è sempre più forte il controllo esercitato dal re) è distratta da eventuali propositi ribellisti, è impressionata dallo splendore regio che lo spettacolo fastoso emana, è dissanguata economicamente dalla necessità imposta dall'etichetta non solo di assistervi, ma, spesso, di parteciparvi, gareggiando per sfarzo nello sfoggio di costumi e di mascheramenti.

L'uso del potenziale allegorico contenuto nelle vicende narrate sulla scena viene sfruttato al massimo. Luigi XIV, anch'egli come il padre eccellente ballerino, si esibisce ripetutamente in ballets de cour nei panni di Apollo o del Sole, introducendo e consolidando visivamente (complice una concezione eliocentrica dell'universo sempre più diffusa) l'associazione ideale della sua persona con l'astro benigno e vivificante attorno al quale tutto gira.

La religiosità di Versailles e il grand motet

La pubblicazione nel 1684 e nel 1686 "per espresso ordine di Sua Maestà" di due raccolte di grands motets rispettivamente di Pierre Robert e Jean-Baptiste Lully, e di Henri Du Mont, fissa una volta per tutte un genere di composizione chiesastica che, in quanto gradita al re, si impone come modello imprescindibile per le composizioni destinate alle cappelle reali di Parigi e Versailles.

All'affermazione di una chiesa gallicana, soggetta al re di Francia prima che al papa di Roma, corrisponde in campo artistico l'affermazione di una pratica musicale sacra affatto particolare e nazionale, il cui effetto è l'affermazione di una musica sacra che apostrofa il sovrano dei cieli a tu per tu, con un'alterigia concessa solo al monarca-pontefice.

Privo di una reale motivazione liturgica, il grand motet diviene il mezzo attraverso il quale nella Cappella Reale di Versailles si attua il dialogo privilegiato tra sovrano celeste e sovrano terreno: l'etichetta che regola gerarchicamente i rapporti sociali all'interno della corte si estende alla cerimonialità religiosa, così che solo al re è consentito rivolgersi all'altissimo conservando tutta la dignità di un pari.

Nelle cerimonie pubbliche di ringraziamento, occasionate da eventi importanti nella vita della nazione (nascite o guarigioni di membri della famiglia reale, vittorie, paci), il monarca, avvolto nella pompa dell'apparato sonoro grandioso, enfatico e magniloquente tipico dei Te Deum composti dai musicisti della Cappella Reale, rende omaggio al creatore.

La sinfonia introduttiva del Te Deum, articolata in solenni fanfare (caratterizzate timbricamente da trombe e timpani, gli strumenti marziali per eccellenza) alternate a più delicate sezioni affidate agli archi, è il ritratto sonoro del sovrano, guerriero vittorioso sui campi di battaglia di mezza Europa, raffinato e benigno uomo di pace in patria.

Tutto questo apparato è finalizzato alla celebrazione pubblica della maestà e della gloria regale. E l'immagine della grandeur che ne deriva suscita nel popolo, ammirato nel vedere il sovrano dialogare da pari con il re dei cieli, un sentimento in cui timore e devozione si fondono.

La deificazione terrena del Re Sole

La celebrazione del monarca terreno è intensa e capillare anche nella vita quotidiana di Luigi XIV. La banalità di alcuni momenti, quali la sveglia, la cena, o il coricarsi del re (le lever, le souper, le coucher), è solennizzata da

un complesso apparato cerimoniale. Luigi XIV ha perfetta coscienza dell'importanza del cerimoniale in quanto tale.

Si pensi, ad esempio, all'organizzazione del rituale che accompagna nella cena del re l'arrivo del piatto forte: la carne. Se una certa attenzione rivolta al pasto del monarca aveva avuto nel passato la funzione reale di salvaguardare il monarca da possibili tentativi di avvelenamento, ciò non è più vero per il Re Sole. Il complesso cerimoniale che trasforma in evento la quotidianità diviene il rito di deificazione di un uomo a cui è dedicato un culto con una propria liturgia e una propria casta sacerdotale (sempre regolata gerarchicamente dal complesso sistema dell'etichetta di corte).

All'interno di cerimoniali tanto complessamente articolati la musica riveste di magnificenza l'evento, diviene paramento sonoro della "liturgia" che divinizza il sovrano. Nascono così composizioni strumentali come le Sinfonie per la cena del re (*Symphonies pour les soupers du roy*) di Delalande o i Trii per il coricarsi del re (*Trios pour le coucher du roy*) di Lully, vere e proprie suites eseguite di frequente in occasione di tali eventi.

L'opera mitologica e la mitologia del monarca

È con la nascita di un'opera nazionale e con l'apertura in Francia del primo teatro d'opera pubblico, l'Académie Royale de Musique, che la musica attinge l'efficacia massima in quanto strumento di propaganda ed elogio del sovrano e del suo regime.

Lo spettacolo non è più rivolto, come accadeva per il ballet de cour, al solo ristretto pubblico dei cortigiani, ma al ben più numeroso e socialmente variegato pubblico che affolla i teatri del regno (nel 1685 a Marsiglia si inaugura il primo teatro d'opera della provincia francese).

Quantunque l'aristocrazia costituisca la maggioranza del pubblico che affolla le sale dei teatri d'opera, allo spettacolo possono accedere, e non solo virtualmente, anche esponenti dei ceti borghese e artigiano.

Nell'opera il re non prende più parte in prima persona allo spettacolo, come poteva accadere nel ballet de cour. Né potrebbe più farlo in un sistema di produzione teatrale pubblico. La sua presenza, la sua missione, la sua gloria sono evocate nelle mitologie che costituiscono l'ossatura narrativa della tragédie lyrique, attraverso i mezzi poetico, scenografico e musicale.

L'impiego della mitologia nella tragédie lyrique, così come nel ballet de cour, trova la sua motivazione nell'idea neoplatonica secondo la quale ogni mitologia racchiude verità nascoste, che, sfuggendo alla ragione, sono accessibili solo intuitivamente.

Robert M. Isherwood

I simboli visivi

La musica al servizio del re

I simboli visivi, secondo i neoplatonici della tarda antichità e del rinascimento, erano riflessi dell'invisibile mondo incorporeo, ed una forma della rivelazione

divina; essi si potevano celare sotto le spoglie di creature naturali (...), ovvero potevano comparire negli antichi miti poetici e nelle favole, nei quali erano dissimulate idee e verità profonde analoghe a quelle della scrittura. (...) Queste antiche idee e verità potevano ancora essere percepite per mezzo dell'intuizione, che i neoplatonici consideravano come una via verso la conoscenza più diretta della ragione, le immagini e i simboli contenenti verità nascoste essendo accessibili più alle subitane illuminazioni dell'intuizione che alle facoltà raziocinative della mente. (...) Sebbene sia possibile che i pittori, poeti e musicisti del regno di Luigi XIV continuassero ad usare immagini allegoriche in quanto ormai convenzionali e decorative, essi operavano tuttavia partendo dal presupposto che tali immagini allegoriche penetrano nella mente istantaneamente ed indirizzano le emozioni verso le idee rappresentate. Artisti e pubblico apprezzavano più di ogni cosa le rappresentazioni di virtù e di vizi in forma di personaggi leggendari.

R.M. Isherwood, *La musica al servizio del re*, Bologna, Il Mulino, 1988

L'ambientazione mitologica consente che si ricrei quel meccanismo simbolico-allegorico già ampiamente sfruttato nel ballet de cour, ma non solo: l'immagine del monarca, della sua corte e della sua reggia, nel momento in cui è proiettata nella mitologia, viene destoricizzata e partecipa del tempo assoluto, senza dimensioni, del mito.

Il prologo, un vero e proprio breve spettacolo, drammaticamente autonomo e slegato dal resto dell'azione, diviene nella tragédie lyrique lulliana il momento deputato alla celebrazione del sovrano. Vi si fa riferimento alla gloria, al valore, all'accortezza, alla benignità di Luigi, alle campagne di guerra da lui condotte vittoriosamente, agli eventi politici importanti nella vita della nazione.

L'encomio del sovrano può presentarsi mediato dall'allegoria, come ad esempio in *Cadmo e Armonia*, oppure esplicitato verbalmente da riferimenti a fatti ed eventi puntuali, come in *Alceste* o *Teseo*. Ecco come il passaggio del Reno da parte dell'esercito francese (giugno 1672), è evocato in *Alceste* da una ninfa della Senna disperata per l'assenza dell'"Eroe".

Philippe Quinault

La Ninfa della Senna
Alceste

LA NINFA DELLA SENNA

E non ritorna ancora l'eroe che aspetto e bramo?

Dovrò penare ognora?

Ah, quando tornerà?

E non ritorna ancora l'eroe che aspetto e bramo?

Tra queste verdi piante io più non odo de' garruli augelletti

né gli amorosi concenti; e questi prati
che de' più vaghi fiori eran prima smaltati, or sono orrori.

E non ritorna ancora l'eroe che aspetto e bramo?

Dovrò penare ognora?

Ah, quando tornerà?

[...]

LA GLORIA

A me questi si fanno rimproveri.

E perché?

Credilo, o ninfa, ti lagni in van;

Vedere l'eroe che servi tu non puoi senza di me

Se tanta pena la lontananza sua reca al tuo cuore

Assai col suo valore delle dolcezze tue la perdita compensa.

Allor che guida

i suoi passi la Gloria, osserva un poco

quello ch'ei fa per te. Vedi alla Senna

come ei sommesse il più orgoglioso e altero

fiume che sia nell'universo intero.

[...]

Quando la Gloria vedi, di' che lungi ei non è.

E non ritorna ancora l'eroe che aspetto.

[...]

Testo originale:

LA NIMPHE DE LA SEINE

Le Héros que j'attends ne reviendra-t-il pas?

Serai-je toujours languissante

dans une si cruelle attente?

Le Héros que j'attends ne reviendra-t-il pas?

Je n'entend plus d'oiseau qui chante,

On ne voit plus de fleurs qui naissent sur nos pas?

Le Héros que j'attends ne reviendra-t-il pas?

Serai-je toujours languissante

dans une si cruelle attente?

[...]

LA GLOIRE

Porquoi tant murmurer?

Nymphe, ta plainte est vaine;

Tu ne peux voir sans moi le Héros que tu sers:

Si son éloignement te coûte tant de peine

Il récompense assez les douceurs que tu perds:

Vois ce qu'il fait pour toi, quand la gloire l'amène;

Vois comme sa valeur a soumis à la Seine

Le fleuve le plus fier qui soit dans l'univers.

[...]

Puisque tu vois la Gloire

Le Héros n'est pas loin.

[...]

P. Quinault, Recueil général des opéra, Paris, Ballard, 1703

La lode del sovrano e il riferimento alle sue gesta in guerra o in pace diviene in breve un elemento obbligato nel prologo della tragédie lyrique da Lully in poi, una specie di tópos poetico irrinunciabile (se non addirittura inevitabile), anche quando la monarchia non sarà più in grado di offrire materia degna di venir immortalata nell'opera.

L'immagine della magnificenza della monarchia, committente di fatto dello spettacolo, si rispecchia anche nella scenografia e nella musica, che agiscono sullo spettatore-ascoltatore (in modo ben più sottile, e forse ben più efficace) quasi a livello subliminale. Nel prologo di Teseo la didascalia scenica ci avvisa che "il teatro rappresenta i giardini e il palazzo di Versailles", e nell'atto V di Ati i "giardini ameni" e il palazzo che si intravede sullo sfondo, sui quali l'atto si apre, ricordano, fin troppo fedelmente perché la cosa appaia casuale, il parco e la reggia del Re Sole.

Dal punto di vista musicale, le danze che animano i divertissements sono le stesse che risuonano nei saloni di Versailles: minuetti anzitutto, ma anche gavotte, sarabande, bourrées, e gighe. E le fanfare che accompagnano i trionfi degli eroi mitici sono le stesse che festeggiano il ritorno dalle campagne militari del re vittorioso.

Il controllo regio sull'attività musicale

Luigi XIV intuisce che il personaggio che porti in scena un'istanza morale positiva rappresenta agli occhi del pubblico-spettatore un modello da imitare. Si comprende allora perché fin dalle origini della tragédie lyrique egli stesso

intervenga in prima persona nella scelta e nella definizione del tema che verrà rappresentato di fronte alla sua nobiltà e al suo popolo.

Tra i temi favoriti quello della rinuncia all'amore per il dovere e la gloria riscuote maggiormente i consensi di Luigi XIV, perché offre la possibilità di suggerire la sua identificazione con il personaggio positivo maschile.

Come il re non esita ad abbandonare i dolci ozi di Versailles per compiere il proprio dovere e combattere i nemici della Francia, così in un'opera come Armida di Lully, Rinaldo abbandona l'amata bellissima Armida per una missione di ordine superiore, la liberazione del santo sepolcro. Il tema della rinuncia all'amore per il compimento del dovere e il perseguimento della gloria assume inoltre, di fronte alla nazione spettatrice, un valore didascalico: fate anche voi quello che fa il re.

Infine, la tragédie lyrique è lo spettacolo che, nato per il re e da lui stesso promosso, Luigi XIV offre magnanimamente ai suoi sudditi, rendendoli partecipi e orgogliosi della sua munificenza, nella quale la nazione va a identificarsi.

Data l'importanza del messaggio affidato all'opera nelle sue componenti visiva e musicale, Luigi XIV affida il monopolio creativo delle opere da rappresentarsi all'uomo che più di ogni altro egli ritiene possa soddisfarlo, Lully, cui conferisce il privilegio per la creazione dell'Académie Royale de Musique.

Opinione di Luigi è infatti che "in un grande stato, vi sono persone adatte per ogni cosa, e l'unico problema è trovarle e metterle al posto giusto" (Luigi XIV, Mémoires).

Divenuta un vero affare di Stato, la musica di Lully non potrà venire né stampata, né copiata, pena una forte ammenda, senza l'autorizzazione dell'autore. E la ricchezza e gli onori di cui godrà l'umile figlio di mugnaio sono la tangibile dimostrazione di come venga in fine ricompensata una totale dedizione al servizio del re.

Jean-Baptiste Lully

Jean-Baptiste Lully è nella musica francese ciò che il Re Sole è in politica: l'arbitro e il signore assoluto. Artisticamente dotato, scaltro uomo di corte e fedele interprete del disegno di autocelebrazione voluto dalla monarchia, Lully dota la Francia di una tradizione operistica nazionale che per più di un secolo sarà l'unica alternativa all'invadenza dell'opera italiana.

Introduzione

Se politicamente parlando il Seicento francese può essere definito, con una felicissima espressione di Voltaire, il secolo di Luigi XIV, non è un azzardo affermare che anche dal punto di vista musicale esso è un secolo caratterizzato dall'affermazione e dalla sovranità (non solo in senso figurato) di un solo uomo, Jean-Baptiste Lully (1632-1687).

Lully è sì il signore della musica francese solo per un quindicennio (dall'ottenimento del privilegio per la fondazione dell'Académie Royale de Musique alla morte), ma lo è in modo assoluto e incontrastato.

Dalla sua posizione di totale egemonia, Lully esercita una duplice dittatura che si concretizza, in vita, nell'uso spregiudicato del potere accordatogli da Luigi XIV; in morte, nell'imposizione ai musicisti delle nuove generazioni di canoni stilistici. Fino a buona metà del XVIII secolo, infatti, la musica di Lully avrà in Francia un valore paradigmatico il cui analogo difficilmente sarebbe rintracciabile nell'Italia coeva.

Il lascito artistico di Lully non è solo il prodotto di una personalità artistica forte e originale, il frutto di un momento straordinario e per certi aspetti irripetibile della storia culturale francese, ma anche e soprattutto il risultato di un esercizio assoluto del potere, tollerato e per certi aspetti incentivato dalla monarchia stessa.

La biografia di Lully, caratterizzata da una frenetica escalation alle cariche musicali più importanti alla corte di Francia, lascia intravedere alla base di molti successi una miscela abilmente dosata di sincere qualità umane e artistiche, di spregiudicato opportunismo, di scaltra cortigianeria e di coscienza del proprio valore, messo al servizio del programma celebrativo del potere.

La produzione musicale di Lully è uno dei più efficaci strumenti di propaganda della nuova età dell'oro inaugurata dalla politica di autarchia culturale voluta dal Re Sole e pianificata nella sua attuazione da Colbert.

Lully creatore dell'opera francese

A dispetto della sua origine italiana (è nato a Firenze), Lully fonda una tradizione operistica autenticamente francese, universalmente riconosciuta come tale, capace di porsi come "altra" rispetto a quella italiana allora dominante e ritenuta anche oltre i confini nazionali degna di far scuola.

Creare ex novo un'opera nazionale poneva problemi di soluzione tutt'altro che ovvia, non ultimo dei quali era il fatto che il modello originale, quello italiano, non appariva idoneo per una costituenda opera francese, e per più ragioni.

Dal punto di vista ideologico-politico, dato il regime di autonomia culturale che la Francia si era imposto, si rendeva necessaria la costituzione di uno stile nazionale, e non era certamente ammissibile che l'opera francese scimmiasse le produzioni d'oltralpe. Dal punto di vista estetico, il modello italiano era troppo distante dai canoni drammaturgici in voga nella Francia del tempo, e il fallimento dei ripetuti tentativi fatti da Mazzarino per impiantare in suolo francese l'opera italiana aveva rivelato nel pubblico di corte una certa refrattarietà verso quel genere di spettacolo.

Dal punto di vista propagandistico, il modello italiano, con la sua preferenza per libretti derivati da soggetti storici, zeppi di complicati intrecci amorosi, e nei quali non di rado trovavano spazio anche personaggi di basso lignaggio

(servi cialtroni, vecchie nutrici dalla morale assai pratica), non offriva il terreno migliore per far crescere uno spettacolo che fosse anche magnifica celebrazione del potere e della gloria del sovrano.

Stretta era poi la “nicchia teatrale” rimasta libera: a differenza dell’Italia, la Francia possedeva una tradizione teatrale colta radicata da lungo tempo e di successo (le cui punte di diamante erano la tragedia, la commedia e il balletto), con la quale fare i conti.

Per la messa a punto di un’opera nazionale francese, Lully mette a frutto la lunga esperienza accumulata come compositore di ballets de cour, e, negli anni della collaborazione con Molière, di comédies ballets.

Per raggiungere lo scopo, Lully compie un’operazione di riassetto e rifunzionalizzazione dei generi più fortunati della tradizione teatrale e musicale autoctona. Ne nasce un costrutto, la tragédie lyrique, in cui dell’opera italiana rimangono pochi elementi essenziali.

Lully riesce così a garantirsi il consenso di un pubblico che ritrova nella nuova opera nazionale a un tempo il già noto e il nuovo. La tragédie lyrique si inserisce tra i generi preesistenti non già in opposizione a essi, ma come commistione e reinterpretazione dei loro caratteri fondamentali.

Dalla tragedia di Jean Racine Lully, in accordo con Quinault, con il quale intrattiene un rapporto di pressoché esclusiva collaborazione, mutua non solo la preferenza per i soggetti di provenienza mitologica, ma anche l’estetica di fondo, che individua nel momento puramente declamatorio il canale privilegiato attraverso il quale i personaggi possono esprimere la loro affettività, dalla quale deriva il tacito precetto, poco “italiano”, che impone la completa intelligibilità del testo poetico, a scapito di uno stile canoro fiorito e belcantistico.

La leggenda vuole che per mettere a punto un recitativo idoneo al verso francese Lully abbia a lungo studiato la recitazione di Marie Desmares de Champmeslé, celebre attrice della Comédie Française e grande interprete raciniana. Fondato o meno che sia, l’episodio testimonia in modo significativo come i contemporanei sentissero vicine, sul piano della recitazione, tragedia e tragédie lyrique.

Dal ballet de cour Lully deriva, per la nuova opera francese, il gusto per lo splendore coreografico e scenografico, per la magnificenza solenne. Il divertissement che caratterizza ogni atto di tragédie lyrique ha in esso le sue radici.

Dalla gloriosa tradizione vocale profana francese Lully recupera stilisticamente, ampliando l’estensione della tavolozza degli affetti ad esso propria e drammatizzandolo, il vecchio air de cour, mentre dalla tradizione strumentale riprende l’ouverture che egli stesso, nei ballets de cour di sua composizione, aveva fissato nelle forme che rimarranno in voga fino a Rameau.

Consolidamento della nuova tradizione operistica e dittatura artistica di Lully

Per il consolidamento della tragédie lyrique, Lully impiega tutte le risorse che gli offrono le sue doti artistiche e personali, e utilizza tutti i mezzi che le sue cariche e i suoi privilegi gli mettono a disposizione.

La riuscita delle nuove produzioni è garantita dal perfezionismo maniacale con cui Lully si applica a garantire spettacoli di altissima qualità. Ogni nuova produzione è studiata nei minimi particolari. Oltre alla composizione musicale, ogni aspetto della messa in scena dipende da Lully stesso: dalla revisione del libretto, che viene più volte rinviato a Quinault per continue correzioni, alla preparazione dei cantanti, dalla supervisione delle coreografie, dei costumi e delle scenografie, alla conduzione delle prove e alla direzione dell'orchestra.

Ma Lully ottiene il dominio incontrastato in campo operistico soprattutto ostacolando le iniziative di chiunque possa anche solo lontanamente entrare in concorrenza con lui o con il suo teatro. La "lettera patente" con la quale a Lully è accordato il privilegio per l'istituzione di un'Académie Royale de Musique vieta a chiunque (a pena di una salatissima ammenda e della confisca di teatro, macchine, scene e costumi) la rappresentazione in proprio di spettacoli cantati da cima a fondo, mentre un'ordinanza successiva limita in modo assai restrittivo l'impiego di cantanti e strumentisti (rispettivamente due e sei) su palcoscenici diversi da quello dell'Opéra.

Nei quindici anni in cui Lully ha la gestione dell'Académie Royale de Musique, a nessun altro musicista sarà mai consentito di rappresentarvi una composizione propria. Chi voglia cimentarsi con l'opera potrà farlo ovunque (a corte, nei teatri di istituzioni religiose, come accadde a Marc-Antoine Charpentier nel collegio gesuita Louis Le Grand di Parigi), ma non nell'unico teatro deputato alle rappresentazioni operistiche esistente sull'intero territorio nazionale.

Tale strapotere porterà con sé due conseguenze di capitale importanza per la successiva storia della musica francese: la sedimentazione nel repertorio dell'Opéra dell'intero corpus delle tragédies lyriques di Lully, riprese anno dopo anno per far fronte alle esigenze di programmazione, e, cosa che ebbe ripercussioni pratiche ed estetiche per quasi un secolo, la fissazione di una concezione drammatico-musicale frutto non già dell'elaborazione collettiva di un gruppo di musicisti (come accadeva in Italia), ma della caparbia esperienza artistica di un singolo.

Quando nel 1687 alla morte di Lully seguirà una "liberalizzazione" dell'attività di compositore drammatico, lo stile a cui tutti indistintamente, e forse anche istintivamente, si uniformeranno sarà quello stabilitosi negli anni della dittatura lulliana.

Lully e la musica sacra

Lully, diviso tra gli impegni di compositore d'opere e di direttore dell'Académie Royale de Musique, e di compositore di balletti a corte, sulla cui vita musicale continua a esercitare un assiduo controllo (Charpentier,

l'unico musicista che potrebbe realmente insidiare la sua primazia, non vi ricoprirà mai un incarico ufficiale), lascia campo pressoché libero nella musica sacra ai musicisti della sua generazione.

La musica da chiesa sarà allora per Charpentier, Delalande, Lorenzani, per non citare che i più importanti, l'unico tipo di musica praticabile. E in ciò trova spiegazione la sproporzione esistente tra gli sterminati cataloghi delle loro musiche sacre e quello sparuto di Lully.

A Lully, tuttavia, sensibile interprete della politica culturale del Re Sole, si deve comunque la definizione del modello più fortunato del grand motet, imponente, solenne, marziale, in cui "la glorificazione del monarca terreno sovrasta la celebrazione del rito sacro e sconfinata nella degustazione estetica della potenza regia" (Bianconi).

Del grand motet di tipo lulliano un esempio oggi famosissimo è dato dalla sinfonia introduttiva del Te Deum di Charpentier, la fortunata sigla delle trasmissioni in Eurovisione, udibile e fascinosa evidenza dello stile musicale celebrativo all'epoca del Re Sole, stile di cui Lully fu il più assiduo fautore e interprete.

Henry Purcell e la rinascita musicale inglese

Alla fine della Repubblica, la musica in Inghilterra risente della chiusura verso le arti decretata dal puritanesimo. I musicisti della nuova generazione guardano a Italia e Francia, le nazioni dotate delle più forti e autonome tradizioni musicali del momento, per avviare una rifondazione della musica inglese che culmina nella produzione di Henry Purcell.

La restaurazione musicale inglese sotto Carlo II

Quando nel 1658, alla morte di Cromwell, ha termine in Inghilterra l'esperienza repubblicana e si creano i presupposti per il ripristino della monarchia Stuart, non è solo l'assetto politico ed economico della nazione ad apparire profondamente modificato.

Le arti, come ogni altro aspetto della vita culturale inglese, risentono della chiusura verso la Repubblica operata dal resto d'Europa, e incrementata dall'interno dallo stesso spirito isolazionista del movimento puritano.

A parte alcuni rari casi di felice militanza artistica (si pensi all'opera poetica di John Milton), la severa religiosità puritana colpisce, riducendone fortemente la pratica pubblica (se non addirittura interdiciandola), due forme artistiche che nell'Inghilterra del primo Seicento avevano dato origine a tradizioni e scuole schiettamente nazionali: il teatro e la musica (nelle sue accezioni teatrale e liturgica).

Per quanto riguarda specificamente la musica, che pur continua a venire coltivata nella sua dimensione strumentale (piccoli complessi di viole, detti consorts) nell'intimità delle case borghesi, la condanna morale decretata dal puritanesimo si manifesta nella sua radicale messa al bando dalle chiese, nelle quali è ammesso, come unica eccezione, il canto comunitario dei salmi.

Le istituzioni all'interno delle quali il musicista di professione da sempre aveva trovato non solo un impiego stabile regolarmente retribuito, ma anche il più assiduo dei committenti, chiudono le loro porte alla musica d'arte.

L'interdizione della musica d'arte dalle chiese d'Inghilterra ha come conseguenza l'interruzione di una tradizione musicale liturgica fiorente, e causa la drastica diminuzione di istituzioni all'interno delle quali formare musicalmente i fanciulli dotati e far lavorare i professionisti, con una conseguente crisi nelle "vocazioni" musicali.

E ciò proprio nel periodo, cruciale per la storia della musica europea, che vede l'affermarsi della monodia sulla polifonia, della accordalità tonale sul contrappunto modale, e l'imporsi dell'idea di concerto.

La monarchia restaurata ripristina l'impiego della musica nelle chiese, ma quanto è sopravvissuto stilisticamente dell'antica scuola inglese, dopo quasi un ventennio di stasi, suona inevitabilmente vecchio.

È naturale perciò che i musicisti preposti da Carlo II a una "restaurazione" musicale guardino alle due più fiorenti e importanti tradizioni musicali esistenti, quella italiana e quella francese. Lo stesso re prende parte in prima persona alla rinascita musicale del Paese.

Reduce da 11 anni d'esilio trascorsi presso il cugino Luigi XIV, Carlo II istituisce immediatamente al suo rientro un complesso di 24 violini, modellato sui Vingt-quatre violons du roy uditi alla corte di Francia, la cui modernità rispetto agli autoctoni consorts di viole va oltre il mero aspetto timbrico, per interessare stile e tecnica orchestrali. Ma non solo.

Con la guida di Henry "Captain" Cooke, viene ripristinato il coro della Cappella Reale, ove fanciulli dotati ricevono un'adeguata educazione musicale (tra essi Pelham Humfrey, Henry Hall, John Blow, Michael Wise, William Turner, Robert Smith e Thomas Tudway), e dalla metà degli anni Sessanta musicisti italiani, soprattutto, e francesi, sono chiamati a lavorare per la corte (tra gli altri Bartolomeo Albrici, Giovanni Battista Draghi e Louis Grabu).

Che la restaurazione musicale nazionale assuma i caratteri di un vero e proprio affare di Stato è poi sancito dai viaggi-missione d'istruzione compiuti tra il 1661 e il 1662 da John Banister in Francia e tra il 1664 e il 1667 da Humfrey in Francia e Italia (finanziato, quest'ultimo, nientemeno che dalle casse dei servizi segreti, è da escludersi che Humfrey fosse una spia in missione).

È vero che anche Nicholas Lanier 40 anni prima si era recato in Italia per ordine del re, riportandone molte idee e suggestioni che avevano poi trovato chiara attuazione nelle sue musiche, ma le attitudini e le ragioni che motivano il suo viaggio da una parte, e quelli di Banister e Humfrey dall'altra sono affatto differenti.

Non è infine un caso che in quegli anni, in cui in Inghilterra scarseggiano scuole e maestri di musica, l'Introduzione alla perizia musicale (Introduction

to the skill of musick) di John Playford, pubblicata per la prima volta nel 1654, conosca un successo strepitoso, raggiungendo, quale irrinunciabile vademecum della new wave musicale inglese, le 16 edizioni in 40 anni (alla sedicesima, del 1694, avrebbe collaborato anche Henry Purcell).

Tra Italia e Francia: assimilazione e sintesi nello stile musicale di Purcell

In generale i musicisti inglesi attivi durante il regno di Carlo II (1660–1685) dimostrano un'estrema attenzione a quanto il continente può offrire in fatto di musica, assimilando, senza pregiudizi nazionalistici, stili e forme dalle tradizioni musicali italiana e francese.

Amalgamati ai residui del vecchio substrato musicale autoctono, rielaborati, adattati alle particolarità accentuative e sonore della lingua inglese (per le composizioni vocali), elementi stilistici italiani e francesi concorrono alla formazione di uno stile che, nonostante il carattere composito, non pecca di disorganicità.

Lo stile italiano diviene il riferimento per la musica vocale, solistica o d'assieme che sia; quello francese per la musica corale e strumentale, in particolar modo per quella destinata alla liturgia (si pensi alle analogie di scrittura esistenti fra il grand motet francese e l'anthem inglese coevo).

Nei 20 anni che seguono la Restaurazione si assiste in Inghilterra al fiorire di una generazione di musicisti che, praticando l'assimilazione di stili di provenienza continentale, porgerà alla generazione successiva, della quale Henry Purcell (1659–1695) è il più importante rappresentante, uno stile inglese già in via di definizione.

Conservativo e innovativo, lo stile musicale di Purcell compendia, in un organismo ove procedimenti compositivi tra loro storicamente distanti convivono in assoluta armonia e senza fratture, le esperienze stilistiche inglesi del XVII secolo.

La polifonia dell'antica scuola britannica e lo stile monodico italiano, l'omogeneità sonora e timbrica della musica scritta per consorts di viole (tanto in voga in Inghilterra nel primo mezzo secolo del Seicento) e la varietà connaturata invece a quella forma gerarchizzata che è il concerto, il senso della cantabilità italiano e quello della pulsione ritmica francese, la flessibilità del modalismo legato alla vecchia scrittura contrappuntistica e la rigidità della nuova scrittura organizzata secondo le sequenze predefinite dell'armonia tonale, tutto fa parte del linguaggio musicale purcelliano.

Nella musica di Purcell nuovo e vecchio, convivendo, rompono con le loro rispettive convenzioni per generare uno stile originale autenticamente inglese.

Emblematico da questo punto di vista è un brano come il Lamento di Didone che conclude Didone ed Enea, dove con insuperato talento Purcell tratta uno dei procedimenti compositivi più rigidi e vincolanti della musica del tempo, appreso negli anni di apprendistato alla scuola di John Blow: la composizione su basso ostinato.

In esso elementi eterogenei si congiungono senza contraddizioni grazie a un magistero compositivo in cui tecnica e invenzione sono in costante ribellione contro la forma assoluta e pedissequa della scuola.

Opera in musica e dramatic opera

La società inglese del XVII secolo, analogamente a quella francese (e sia pur per ragioni in parte differenti), dimostra una certa refrattarietà di fronte alla tendenza espansionistica dell'opera italiana.

Una causa è certo da ricercarsi nella chiusura dei teatri seguita all'inizio della guerra civile e continuata fino alla fine della Repubblica (1642–1660), ma non va dimenticato che sui palcoscenici inglesi prima del 1642 è vivissima una tradizione teatrale colta con la quale ogni nuova eventuale forma di teatro dovrà fare i conti, quella del teatro elisabettiano, alla quale la componente musicale, benché nella veste di musica di scena, non è affatto estranea.

Anche a Restaurazione avvenuta, l'istituzione di un teatro d'opera italiana, appare improponibile in una nazione il cui pubblico è abituato a comprendere quanto detto in scena. L'idea di un'opera inglese, invece, è scoraggiata da quanti, come l'autorevole John Dryden, non ritengono il loro idioma adatto al canto come l'italiano. Dryden si ricrederà solo dopo il Diocleziano di Purcell, del quale diverrà un acceso sostenitore.

È vero che un primo tentativo per creare un'opera in lingua inglese era già stato fatto nel 1656 con L'assedio di Rodi (un testo a carattere storico di William Davenant musicato a sei mani da Henry Lawes, Henry Cooke e Matthew Locke, e dissimulato, per non destare l'ostilità puritana, con il sottotitolo di "Rappresentazione in cinque entrate"), ma per quanto fortunato fosse stato, l'esperimento non aveva avuto seguito.

Grazie alla francofilia musicale di Carlo II, invece, la tragédie lyrique fa la sua comparsa nel 1674 con Arianna, ovvero il matrimonio di Bacco (Ariane ou le mariage de Bacchus) di Louis Grabu, e, di lì a 10 anni, nel 1686 con una rappresentazione, allestita da una compagnia francese, di Cadmo e Armonia di Jean-Baptiste Lully.

Né Arianna, che si risolve in un fiasco, né Cadmo e Armonia, che invece è accolta con entusiasmo, riescono ad avviare una tradizione operistica d'oltremarica in suolo britannico. La loro rappresentazione testimonia però di un interesse per la musica drammatica francese, soprattutto tra i musicisti, che va al di là della mera curiosità (dal 1680 le partiture operistiche di Lully sono regolarmente pubblicate e accessibili perciò a chiunque voglia studiarle).

Il primo frutto in lingua inglese nato dallo studio dei modi operistici francesi è Venere e Adone, composto nella prima metà degli anni Ottanta da Blow, seguito nel 1685 da Albione e Albano, secondo fallimento operistico di Grabu su testo nientemeno che di Dryden.

La brevissima opera di Blow, se per l'ascendenza francese delle sezioni strumentali denota una certa raffinatezza di scrittura, risulta però goffa dal punto di vista vocale: le parti recitative e le sezioni più cantabili sono lontane tanto dalla vivace e sensuale vocalità italiana, quanto dall'aristocratico declamato francese.

Bisogna attendere la composizione di *Didone ed Enea* da parte di Purcell, frutto più di una commissione casuale che di una deliberata scelta vocazionale del compositore, perché si possa parlare di un prototipo riuscito di opera inglese.

Italiana è la vocalità, non di rado virtuosistica, italiano il tipo di recitativo, vicino all'arioso dell'opera veneziana di metà Seicento, mentre, come già in Blow, di matrice chiaramente francese è l'ouverture di tipo lulliano e l'inserzione nell'azione drammatica di digressioni spettacolari collettive, con cori e danze, anch'esse chiaramente ricalcate sui divertissements della tragédie lyrique.

In *Didone ed Enea* però, assai simile per forma, dimensioni e carattere del soggetto a *Venere e Adone* di Blow, Purcell va oltre la mera giustapposizione di elementi italiani e francesi, per miscelarli, grazie a un talento melodico e armonico affatto originali, in un tessuto ove le due componenti risultano assolutamente necessarie e complementari l'una all'altra.

Purcell stesso descrive il suo approccio alle due tradizioni "maestre" nella prefazione, messa in bell'inglese da Dryden e preposta alla partitura delle musiche per Diocleziano.

Henry Purcell

Musica e poesia si completano
Diocleziano

Musica e poesia sono sempre state riconosciute per sorelle che, procedendo mano in mano, si sostengono a vicenda. Se la poesia è l'armonia delle parole, la musica è l'armonia delle note; e come la poesia si solleva sopra la prosa e l'arte oratoria, così la musica esalta la poesia. Ciascuna di esse può eccellere singolarmente: congiunte, esse sono eccellentissime, poiché soltanto allora non manca nulla alla loro rispettiva perfezione, e brillano come brillano spirito e bellezza in un'unica persona. Nella nostra nazione la poesia e la pittura hanno raggiunto la loro maturità: anche la musica, sebbene si trovi tuttora nella minore età, è una ragazza precoce e fa ben sperare di ciò che essa potrà diventare in futuro in Inghilterra, quando i di lei maestri troveranno maggiore incoraggiamento. Per ora sta imparando l'italiano, che è il suo miglior precettore, e studia anche un poco di modi alla francese, per darsi maniere un po' più gaie e aggraziate. Più lontani dal sole noi siamo d'una maturazione più lenta che non le nazioni vicine, e ci dobbiamo accontentare di scuoterci di dosso la barbarità poco a poco. L'età presente pare già disposta a una certa raffinatezza, e impara a distinguere tra una fantasia selvaggia e una proporzionata, esatta composizione.

in L. Bianconi, *Il Seicento*, Torino, Einaudi, 1992

Didone ed Enea rimane, comunque, un'esperienza isolata per Purcell. Pur consacrando quasi interamente alla musica drammatica negli ultimi cinque anni di vita, il compositore inglese non scriverà più una sola vera opera, né Didone sarà mai più ripresa lui vivente.

Tra il 1690 e il 1695, anno della morte, Purcell rivolge l'attività di musicista drammatico alla composizione di arie, ouvertures, danze, cori, cioè a quanto costituisce il momento "operistico" di quel genere affatto inglese che passa sotto il nome di dramatic opera.

In quel quinquennio dopo le musiche del Diocleziano, Purcell scrive, oltre a una grande quantità di musiche di scena per i teatri londinesi, le musiche per *Re Artù*, *La regina delle fate*, e *La regina indiana*.

Il dramatic opera, però, che per usare le parole di Robert Moore è "come uno spettacolo di impressionante bellezza che affascinava un pubblico convinto di assistere a due spettacoli al prezzo di uno, quelli offerti dalla musica e dal dramma parlato", non è assolutamente un genere che può portare alla maturazione di una tradizione operistica nazionale, giacché, relegando l'intervento della musica ai momenti secondari dell'azione, non consente al compositore di sperimentare a fondo le potenzialità drammaturgiche e narrative della musica.

Quando nei primi anni del XVIII secolo Londra diverrà sede di un teatro ove saranno allestite opere italiane, di compositori italiani, su libretti in italiano, cantate da cantanti italiani, la scommessa sulla nascita di un'opera inglese sarà definitivamente persa, e interrogarsi oggi su quelle che avrebbero potuto essere le possibili sorti di un'ipotetica opera nazionale inglese se Purcell non fosse prematuramente morto è cosa futile.

L'oratorio musicale

Le vicende dell'oratorio musicale che si sviluppa in Italia nella prima metà del Seicento su una tradizione di pratiche devozionali consolidata nel secolo precedente, sono strettamente legate a quelle del melodramma. L'oratorio ne assume infatti gradualmente i caratteri presentandosi come una sorta di traduzione in chiave sacra del melodramma stesso. Nella seconda metà del Seicento l'oratorio musicale si diffonde dall'Italia in altre regioni d'Europa, e soprattutto nei Paesi cattolici.

Gli antecedenti. La Congregazione dell'Oratorio e il canto devozionale delle laudi

Nel XVI secolo presso la Congregazione dell'Oratorio si praticano i cosiddetti "Esercizi dell'Oratorio", efficacemente descritti da Cesare Baronio, discepolo di Filippo Neri.

Cesare Baronio

Partecipazione religiosa
Annali ecclesiastici, I, Lucca

Si faceva d'imprima un poco d'oratione mentale, e poi un fratello leggeva qualche libro spirituale: fra la qual letione era solito l'istesso padre, ch'al tutto soprastava, di discorrere sopra le cose lette, spiegandole, et imprimendole ne' cuori di chi udia; e tal'hora interrogava altrui sopra di esse, procedendo quasi in modo di dialogo: e questo exercitio durava forse un'hora con grandissimo gusto di tutti. Dapoi un fratello saliva d'ordine di lui sopra una sedia alta alquanti gradini, e senza ornamento di parole, faceva un sermone tessuto delle vite de' santi approvate, di qualche luogo della scrittura, e delle sentenze de' padri; a cui succedeva il secondo, e faceva un altro sermone con l'istesso stile, ma con differente tema. All'ultimo veniva il terzo, il quale raccontava l'istoria ecclesiastica secondo l'ordine de' tempi; durando ciascheduno meza hora. Ciò fattosi con maravigliosa utilità, e consolatione degli uditori, si cantava una laude spirituale, e fatta di nuovo un poco d'oratione, l'exercitio finiva. Or disposte in si fatta maniera le cose, e stabilite con l'autorità del sommo Pontefice, parve che si rinnovasse, per quanto comportano i tempi presenti, l'antico modo apostolico.

in H. E. Smither, L'oratorio barocco. Italia, Vienna, Parigi, Milano, Jaca Book, 1986

Gli "Esercizi dell'Oratorio" si diffondono ben presto in altri oratori romani; la pratica musicale ne è parte integrante: col canto comunitario delle laudi, ma anche con l'ascolto di brani eseguiti da musicisti pagati dalla Congregazione dell'Oratorio.

Le musiche delle laudi possono essere espressamente composte per intonare testi a soggetto religioso, oppure mutate da canti profani di dominio comune: e la conoscenza diffusa delle melodie incoraggia i partecipanti agli Esercizi alla pratica del canto comunitario.

Tra il 1563 e il 1600 vengono stampate numerose raccolte di laudi, composte appositamente per l'oratorio di Filippo Neri soprattutto da Giovanni Animuccia, Francesco Soto e Giovenale Ancina.

Giovanni Animuccia

Necessità di un secondo volume
Il secondo libro delle laudi, Roma

Per consolatione di coloro che venivano all'Oratorio di San Girolamo, io mandai fuori il Primo Libro delle Laudi, nelle quali attesi a servare una certa semplicità, che alle parole medesime, alla qualità di quel divoto luogo et al mio fine, che era solo di eccitar divotione, pareva si convenisse. Ma, essendosi poi tuttavia l'Oratorio (...) venuto accrescendo, co'l concorso di Prelati et Gentil'huomini principalissimi, è parso anco a me conveniente di accrescere in questo Secondo Libro l'harmonia et i concerti, variando la musica in diversi modi.

in G. Stefani, Musica barocca 2. Angeli e sirene, Milano, Bompiani, 1988

Ambiente sociale e cultura negli oratori romani dell'inizio del secolo

I laici che frequentano l'oratorio di Filippo Neri, alla metà del Cinquecento, provengono soprattutto dal ceto artigiano. Dagli anni Settanta del Cinquecento la composizione sociale dei partecipanti agli Esercizi spirituali inizia a cambiare: nel 1576 Giovenale Ancina scrive che tra i frequentatori degli esercizi pomeridiani in San Giovanni dei Fiorentini si trovano "persone onorevoli: vescovi e prelati". I sermoni adesso non vengono più recitati da laici, ma da uomini di Chiesa altamente qualificati. Cambia, di conseguenza, anche la produzione musicale destinata agli oratori.

Fin dai primi anni del Seicento lo stile musicale degli oratori viene sempre più accostandosi al gusto operistico, in accordo con la crescente fortuna del melodramma. Le nuove tendenze musicali espresse dalla Camerata di Firenze influenzano in maniera determinante i repertori musicali dell'oratorio romano.

Gli esercizi spirituali fondati da Filippo Neri si trasformano progressivamente in occasioni musicali nelle quali, pur senza perdere di vista il significato spirituale, il godimento estetico diviene l'aspetto prevalente.

A Roma le messe in scena di melodrammi nel primo Seicento hanno per mecenati soprattutto i Barberini anche nella persona del cardinale Antonio. È facile comprendere come si articoli, in questa città e sotto l'influsso di questa committenza, la fusione tra generi musicali profani e forme sacre.

La cultura dell'epoca mira a conciliare la riscoperta della cultura classica col pensiero cristiano e con la propaganda della Controriforma. L'ibridazione dell'iconografia cristiana con i modelli classici e con le raffigurazioni mitologiche è in certo modo parallela e corrispondente, sul piano musicale, alla penetrazione nei repertori devozionali della lauda di forme e stili delle favole mitologiche messe in scena nei melodrammi.

La musica che accompagna i testi sacri, pur rivolta a lodare il Signore, ammicca anche, nell'utilizzare il recitar cantando, ai fasti del passato classico che si vuol far rivivere, negli edifici sacri come sui palchi dei teatri, nelle illustrazioni di scene bibliche come negli affreschi che rievocano sulle pareti dei palazzi una favoleggiata età dell'oro.

La storia dell'oratorio musicale nel Seicento è, in buona misura, la storia della penetrazione di forme del teatro musicale profano in pratiche devozionali già esistenti, nelle quali la parte musicale era assolta dal canto collettivo delle laude in volgare e dei mottetti in latino. Le vicende della lauda e del mottetto nei primi decenni del Seicento si sovrappongono ai prodromi del nascente oratorio musicale: i primi convivono con i secondi, nei medesimi luoghi, e i diversi generi musicali devozionali si confondono e si mescolano gli uni con gli altri.

L'oratorio musicale si svilupperà, nel corso del secolo, in due direzioni diverse, seppure contigue: l'oratorio in volgare, che ha come antecedente più immediato la lauda, e l'oratorio in latino, che affonda le sue radici nelle vicende del mottetto, e si rivolge a un pubblico più ristretto e più colto.

Queste due forme, se pure diverse sul piano della lingua e, in parte, su quello dell'ambiente di destinazione, seguono il medesimo iter per quanto riguarda lo sviluppo della struttura musicale.

Nel primo ventennio del Seicento le composizioni scritte per gli Esercizi spirituali dell'oratorio sono sempre più spesso in forma di dialogo, adatte a essere drammatizzate con un'esecuzione affidata a due o più cantanti, ciascuno dei quali dà vita, con la propria voce, a un personaggio diverso.

Ai personaggi dialoganti si aggiunge di frequente un'altra figura drammatica, sia essa rappresentata da un solo esecutore o da un coro: quella del narratore, cui è affidato il compito di legare le parti eseguite dai cantanti inserendole in una logica successione di eventi.

La presenza del narratore nell'oratorio, richiesta dalle finalità didattiche della rappresentazione, e la frequente assenza da esso di ogni apparato scenico differenziano i generi dell'oratorio musicale e del melodramma.

I prodromi dell'oratorio musicale

Anche se la *Rappresentatione di Anima et di Corpo* non è ancora un oratorio musicale in senso proprio, pure la sua messa in scena (Roma, 1600) segna l'inizio della pratica di mettere in musica e drammatizzare testi sacri con il nuovo stile del recitar cantando nel modo che diventerà proprio dell'oratorio secentesco.

È del 1619 il *Teatro armonico spirituale* di Giovan Francesco Anerio (1567–1630), una raccolta di madrigali spirituali destinati a essere eseguiti durante gli Esercizi oratoriali. Il nome stesso della raccolta suggerisce l'idea di un'esecuzione in forma drammatica, e marca la differenza tra questa produzione di Anerio e la vasta produzione di laude oratoriali che la precedono e le si affiancano.

La maggioranza dei testi del *Teatro armonico spirituale* è a struttura dialogica e ha spunti drammatici. La musica del Teatro, in generale, mutua il suo carattere da quello del madrigale del tempo. Sebbene nel Teatro non compaiano recitativi veri e propri, molti passaggi sono caratterizzati da uno stile declamatorio che ricorda in certa misura il recitar cantando che l'oratorio musicale degli anni successivi mutuerà dal melodramma.

L'oratorio musicale a Roma: Giacomo Carissimi

È a partire dagli anni Trenta del Seicento che si afferma l'uso del termine Oratorio per designare una composizione sacra, in genere priva di apparato scenico, caratterizzata dalla presenza di due o più personaggi e di un narratore.

Gli oratori musicali possono essere espressamente definiti come tali dal compositore oppure denominati in altri modi: tra i più frequenti mottetto, dialogo, cantata, historia, dramma sacro, azione sacra.

I luoghi deputati all'esecuzione degli oratori musicali, che adesso non sono più soltanto gli oratori o le chiese, ma anche i palazzi signorili o le loro corti, assumono in quelle occasioni la funzione di vere e proprie sale da concerto.

Se pure l'intento degli spettacoli oratoriali continua a essere, anche negli anni Trenta del Seicento, quello di diffondere la conoscenza delle Sacre Scritture attraverso la narrazione di episodi tratti dalle storie sacre e drammatizzati con l'ausilio della musica, pure il carattere delle messe in scena di questo periodo è assai più sofisticato di quello degli Esercizi spirituali dei decenni precedenti.

La redazione dei testi in volgare dai primi decenni del Seicento di solito viene affidata a poeti di chiara fama, e in linea con le tendenze più moderne: tra gli altri Giovanni Ciampoli e Giovan Battista Marino.

Un resoconto del 1639, ad opera del musicista francese André Maugars, dà un quadro dettagliato dell'ambiente sociale e delle attività musicali degli oratori romani di questo periodo. L'oratorio del SS. Crocifisso è la sede in cui hanno luogo le più raffinate e sofisticate esecuzioni musicali; il pubblico che vi assiste è composto dai "più importanti gentiluomini romani", musicisti e compositori sono i più affermati del periodo. Non è un caso che proprio l'oratorio del SS. Crocifisso sia noto per aver promosso messe in scena con testo in latino.

André Maugars

Entusiasmo per la musica recitativa

Reponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, escrit à Rome le premier octobre 1639

Esiste anche un altro tipo di musica, per niente usato in Francia e che per questo merita un resoconto dettagliato. Si chiama stile recitativo. Il migliore l'ho udito all'oratorio di S. Marcello, dove c'è una congregazione dei Fratelli del Santissimo Crocifisso, composta dai più importanti gentiluomini romani, che hanno i mezzi per mettere insieme i nomi più belli che l'Italia produce; e infatti i più eccellenti musicisti sono orgogliosi di partecipare e i compositori più competenti chiedono di avere l'onore di farvi eseguire le proprie composizioni e cercano di mostrarvi il meglio di sé (...) Le voci iniziano con un salmo in forma di mottetto e poi tutti gli strumenti suonano un'eccellente sinfonia. Quindi le voci cantano una storia del Vecchio Testamento in forma di dramma spirituale, come quella di Susanna, di Giuditta e Oloferne o di Davide e Golia. Ogni cantante rappresenta un personaggio della storia ed esprime alla perfezione la forza delle parole. Poi uno dei predicatori di maggior prestigio pronuncia un'esortazione. Finita questa, viene cantato il Vangelo del giorno, come la storia della samaritana, la donna di Cana, Lazzaro, la Maddalena o la Passione di Nostro Signore; i cantanti imitano alla perfezione i diversi personaggi di cui parla l'evangelista. Non potrò mai lodare abbastanza questa musica recitativa; bisogna averla udita sul posto per poterne giudicare adeguatamente i meriti. La musica strumentale

consiste di un organo, un grande clavicembalo, una lira, due o tre violini e due o tre arciliuti.

in H. E. Smither, L'oratorio barocco. Italia, Vienna, Parigi, Milano, Jaca Book, 1986

La comprensione del testo non è l'elemento centrale di queste esibizioni musicali, che si qualificano sempre più come intrattenimenti colti, rivolti a un pubblico raffinato, che, purificando lo spirito e rivolgendo il pensiero alle cose sacre, può al tempo stesso divertirsi in un'atmosfera elegante.

Gli oratori in latino non hanno circolazione al di fuori delle sedi cui sono destinati, e la loro musica non viene data alle stampe. Le esecuzioni di oratori presso il Collegio Germanico di Roma raggiungono negli anni Trenta del Seicento una tale preminenza sulle altre attività da suscitare critiche e polemiche, i resoconti delle quali sono testimonianze preziose circa le messe in scena del periodo.

È Giacomo Carissimi (1605–1674) a portare a piena maturazione la forma dell'oratorio musicale, quale rimarrà in uso nei decenni successivi. Negli oratori di Carissimi la differenziazione formale tra aria e recitativo è meno netta di quanto non accada nelle cantate da lui stesso composte. Si ritrova comunque anche qui lo stile del belcanto, che sottolinea i rapporti di questa produzione oratoriale con le tendenze emergenti della tradizione vocale profana.

L'oratorio musicale fuori da Roma: Alessandro Stradella

L'oratorio in volgare da Roma si diffonde nella seconda metà del Seicento in tutta Italia, innestandosi su tradizioni già esistenti e creandone di nuove. Ciò, soprattutto, in ragione del rapporto sempre più stretto che si stabilisce tra melodramma e oratorio. Quest'ultimo in periodo di Quaresima, quando i teatri d'opera sono chiusi, funge da sostituto del primo.

Musicisti attivi anche nel campo delle composizioni profane e della musica strumentale scrivono oratori che vengono rappresentati a Roma, Firenze, Messina, Palermo, Napoli, Ferrara, Modena, Bologna, Venezia. Tra gli altri Maurizio Cazzati, Giovanni Legrenzi, Bernardo Pasquini, Luigi Rossi, Alessandro Stradella, Alessandro Scarlatti.

Come nella cantata e nel melodramma, anche nell'oratorio l'interesse si focalizza sull'esibizione del solista, il castrato che incanta gli ascoltatori con l'esecuzione di arie virtuosistiche. La forma dell'aria, che ancora non era chiaramente delineata negli oratori di Carissimi, è adesso il luogo in cui si cimentano i compositori e l'oggetto principale dell'attenzione del pubblico.

Con Alessandro Stradella (1639–1682) l'oratorio della seconda metà del Seicento raggiunge la sua forma più compiuta. Stradella, col quale in ambito strumentale inizia la fortuna del concerto grosso, sperimenta dapprima nell'oratorio S. Giovanni Battista la suddivisione della compagine orchestrale in concertino e concerto grosso.

L'oratorio musicale in Europa: Vienna e Parigi

Dalla metà del Seicento ai primi anni del Settecento le pratiche musicali dell'oratorio sono in continua espansione, dapprima solo in Italia, poi anche a nord delle Alpi. Fuori d'Italia lo sviluppo dell'oratorio musicale interessa pressoché esclusivamente i Paesi di religione cattolica. Solo a partire dai primi anni del Settecento l'oratorio avrà una diffusione rilevante anche in Germania e in Inghilterra.

Nelle regioni cattoliche, e soprattutto a Vienna e a Parigi, le composizioni oratoriali vengono importate dall'Italia o prodotte localmente secondo i modelli italiani.

L'oratorio viennese fa propri lo stile e i testi dell'oratorio italiano in volgare. Le vicende dell'oratorio a Vienna sono anche legate a quelle di un genere contiguo: il sepolcro. Questa forma particolare di oratorio musicale, che si afferma soprattutto a Vienna, dopo il 1660, quindi a Innsbruck, a Salisburgo e in Boemia, ha per tema la passione e crocifissione di Cristo e si avvale di un apparato scenico il cui elemento principale è la riproduzione del santo sepolcro.

Nel Seicento la propaganda controriformista, iniziata dai gesuiti già dalla seconda metà del Cinquecento, riconsegna l'Austria al cattolicesimo romano. Nelle scuole gesuite i drammi sacri, con musica, danza e apparato scenico, hanno notevole importanza come esercizio retorico per gli studenti e intrattenimento edificante per il pubblico.

Nel 1665 all'università di Vienna viene aperto un teatro, costruito da Ferdinando III per la rappresentazione di drammi gesuitici. I drammi sono quasi sempre in latino, a volte con intermedii in tedesco o in una combinazione delle due lingue.

Gli argomenti, basati in genere sulle Sacre Scritture, sono gli stessi dell'oratorio.

Negli anni Settanta del Seicento l'italiano è la lingua favorita dalla corte degli Asburgo, la quale incoraggia la diffusione a Vienna del melodramma e dell'oratorio italiani.

Leopoldo I aveva una notevole competenza musicale, come compositore e come esecutore.

Tra le sue composizioni vi sono numerose opere sacre drammatiche; molte di esse vennero messe in scena a corte, durante la Quaresima, in sostituzione dei melodrammi.

In Italia l'oratorio in genere non è inserito in un contesto liturgico; a Vienna invece è parte integrante di una funzione quaresimale che unisce elementi liturgici ed extraliturghi. A Parigi gli oratorî, oltre a essere eseguiti in chiesa per i concerti della Quaresima, fungono anche da mottetti durante la messa.

Negli anni Settanta del secolo, quando comincia ad affermarsi il melodramma francese, Marc-Antoine Charpentier torna a Parigi da Roma, dove aveva studiato con Carissimi, e compone i suoi primi oratori, con testi in latino.

Lo stile degli oratori di Charpentier (1645 ca.-1704), pur risentendo fortemente dell'influenza di Carissimi, è caratterizzato dalla mescolanza di elementi italiani e francesi tipica della situazione musicale parigina del periodo. È insolita negli oratori di Charpentier l'importanza attribuita alla musica strumentale.

Anche nelle composizioni più brevi gli strumenti musicali hanno un ruolo più rilevante di quanto non accada negli altri oratori secenteschi. Lo stile adottato per le parti strumentali si avvicina a quello della trio-sonata.

Sia presso gli Asburgo che in Francia l'oratorio musicale, importato dall'Italia, perde le finalità di propaganda religiosa e il carattere di meditazione spirituale che gli erano propri, quanto meno alle origini della sua vicenda. La lingua adottata per i testi in Austria resta l'italiano, comprensibile solo alla colta e sofisticata corte degli Asburgo; in Francia diventa il latino, lingua ufficiale della Chiesa, adottata per riti nei quali il carattere simbolico dell'apparato religioso e la struttura musicale del brano appaiono del tutto prevalenti sulla necessità di rendere comprensibile un testo edificante.

Heinrich Schütz

Heinrich Schütz è giustamente considerato il più importante musicista tedesco prima di Bach e la sua opera si pone al livello più alto in tutto il panorama musicale del Seicento. La sua figura è stata anche posta accanto a quella di Claudio Monteverdi nella più compiuta rappresentazione dei valori e dei sentimenti del Seicento musicale.

Schütz tra l'Italia e la corte di Dresda

“Attraverso gli esempi offerti dalle sue composizioni e il suo insegnamento, Schütz ebbe un ruolo fondamentale per lo stabilirsi di quella tradizione di alto artigianato unito a una solida profondità intellettuale che sarà poi il segno della musica tedesca per due secoli e mezzo dopo la sua morte” (J. Rifkin).

Nato a Köstritz, in Turingia, nel 1585, e morto a Dresda nel 1672, Schütz riceve la sua prima formazione in Germania, ma a 24 anni arriva in Italia, mandato dal langravio Maurizio d'Assia, anche lui buon compositore (che già aveva provveduto alla sua educazione a Kassel), per studiare con Giovanni Gabrieli, a Venezia.

L'incontro con l'Italia e la musica italiana è determinante nel comporre la personalità non soltanto musicale di Schütz e nella più generale formazione della sua profonda coscienza umanistica.

Schütz alla corte di Dresda

Rientrato in Germania nel 1613, compie studi giuridici a Lipsia ed entra quindi, quale organista, al servizio della corte di Dresda (la più importante,

politicalmente e soprattutto culturalmente, fra le corti evangeliche in Germania).

I grandi travagli che percorrono e scuotono la Germania nel Seicento (e, in primo luogo, la guerra dei Trent'anni) contribuiscono certo a rafforzare la vocazione di Schütz per una visione profondamente religiosa della vita, nell'ambito del fervore morale dell'insegnamento di Lutero.

Tuttavia, l'adesione alla Riforma protestante e ai suoi ideali radicali, che in altri musicisti del tempo conduce a scelte di un rigore rivolto in se stesso e, quasi inevitabilmente, a una restrizione dell'espansione creativa e a un ripiegamento espressivo intenso ma provinciale, non impediscono a Schütz di esprimere limpidi valori spirituali umanistici di derivazione italiana, animati quindi da un culto sincero per gli antichi, o, meglio, per l'idea umanistica degli antichi. A queste scelte contribuisce certo, accanto al rapporto con l'Italia, la sua estesa cultura letteraria egiuridica, non frequente fra i musicisti del suo tempo.

È giusto ricordare anche che Schütz, pur accettando le regole della sua condizione di Maestro di Cappella (Kappelmeister; cioè di responsabile dei servizi musicali, sia religiosi che civili, della corte) e rispettando per profonda convinzione il principio luterano dell'autorità, manifesterà sempre una forte coscienza sociale, non frequente fra i dipendenti delle corti al suo tempo. In più occasioni difende i diritti dei membri del suo coro, in nome di ragioni non soltanto pratiche, ma anche umane, fino a scontrarsi con le autorità.

In Schütz si realizza una sintesi musicale che, ponendosi quale base della musica tedesca, raccoglie la pratica luterana, l'estrema polifonia fiamminga e l'insegnamento italiano, attraverso i musicisti italiani, in primo luogo i Gabrieli e Monteverdi.

La produzione musicale e la riscoperta ottocentesca

Ciò che colpisce scorrendo l'estesissima produzione di Schütz, per lo più realizzata alla corte di Dresda, è l'impegno di sperimentazione che la anima, in una ricerca quasi mistica di tutte le possibili esperienze musicali del suo tempo e anche del passato.

Questa ricerca non si risolve però in un superficiale eclettismo, ma piuttosto in una continua e rinnovata sintesi, in risultati musicali che vedono emergere, pur nella fedeltà alle regole del contrappunto ancora rigorosamente applicate, una coscienza della parola e della ricerca sulla parola che in più d'un momento sembra ricordarci l'innovatore Monteverdi e che sono anche conseguenza della sua dedizione (con molte trasgressioni) ai modelli dei due Gabrieli e di Orlando di Lasso.

Si deve tuttavia notare come, nel procedere degli anni, Schütz sia passato dal forte "modernismo" delle sue prime opere, composte nel periodo veneziano di studio con Giovanni Gabrieli e subito dopo, a uno stile più severo e relativamente "conservatore".

Questo passaggio si rileva anche nella scelta dei testi. Se nel primo periodo predominano testi che (come i Salmi e il Cantico dei cantici) possono suggerire, con la loro forte carica di ambiguità poetica, stimoli di soggettiva interpretazione e si aprono anche a visioni liriche e umanamente sentimentali, nel secondo vengono in primo piano testi dal Nuovo Testamento che si sottraggono a questa interpretazione.

Soltanto in poche composizioni Schütz usa il latino. Nella stragrande maggioranza dei casi, la lingua impiegata è il tedesco. Questa scelta (certo legata alle regole della Riforma protestante) ha condizionato in modo determinante il suo stile musicale. Attraverso la capacità di Schütz di manifestare in musica il senso delle parole tedesche, rispettandone gli specifici accenti, e di offrire nel canto l'esaltazione dei significati comunicativi, si realizza il fine di Lutero di affermare il tedesco come lingua letteraria e liturgica e si realizza pienamente il concetto protestante (ma anche umanistico) della musica poetica. La maggior parte della vasta produzione musicale di Schütz è religiosa, o spirituale, con spiccata preferenza per i testi biblici e del tutto assente è la musica strumentale (compresa quella per organo, che pure è il suo strumento). Pochissime, tuttavia, sono le composizioni propriamente liturgiche e gli inni protestanti. Gli storici della musica hanno più volte discusso su quale fosse la collocazione delle composizioni di Schütz nelle celebrazioni liturgiche, in quanto nessuna di esse porta indicazione de tempore, cioè dell'occasione alla quale era specificamente destinata nel calendario liturgico. L'opinione prevalente è che Schütz componesse soprattutto per la devozione domestica della corte e che le opere di grande respiro avessero non già una funzione liturgica, ma piuttosto un significato "religioso-politico".

Pur nel quadro di una produzione quasi esclusivamente spirituale è significativo, dell'impegno di Schütz nella ricerca musicale, il fatto che a lui si debba (oltre un giovanile libro di madrigali, scritti sotto la guida di Giovanni Gabrieli, pubblicati a Venezia nel 1611, e alcune canzoni) anche un'opera in musica, rappresentata a Dresda nel 1627. Musica, infatti (ma il lavoro è perduto), la traduzione tedesca della Dafne di Ottavio Rinuccini, libretto messo in musica da Jacopo Peri e che rimane nella storia della musica come primo esempio di melodramma (1598).

Nel Settecento la musica di Schütz cade nell'oblio. La "scoperta" di questo musicista si deve a Philipp Spitta che gli dedica attenzione nella sua biografia di Bach (1873-1880). Nel 1885, in occasione del trecentesimo anniversario della morte, ancora Spitta pubblica il primo volume della prima raccolta delle sue opere.

Nell'estesa produzione di Schütz un posto di rilievo (non soltanto per l'apprezzamento della critica, ma anche per la relativa frequenza delle loro esecuzioni, almeno nei Paesi di lingua tedesca) hanno le sei Passioni e Oratori; di questo gruppo di composizioni fanno parte le Sieben Worte Christi, certo la pagina più famosa di Schütz.

La musica strumentale

L'evoluzione dei generi

L'evoluzione della musica strumentale nel Seicento ha un valore culturale che si può cogliere nei diversi significati assunti in Italia dalla parola "concerto". Tecnicamente, lo sviluppo del basso continuo e in seguito dello stile concertato sono i momenti chiave di questa evoluzione. Alla metà del secolo si impone gradualmente la forma della canzone strumentale su quella della sonata in più tempi, più consona all'esaltazione delle peculiarità dell'idioma strumentale. Ciò permetterà al concerto di consolidarsi in una specifica struttura formale.

I significati di "concerto" nell'evoluzione dei generi strumentali

L'uso del termine "concerto" non si sviluppa nell'ambito di uno specifico repertorio strumentale, ma dalla tradizione vocale polifonica, dove l'aggiunta di strumenti musicali e il loro peculiare apporto idiomatologico acquistano sempre maggior peso.

La parola "concerto" nel Cinquecento suole connotare un'aggregazione armoniosa, un gruppo purchessia numeroso e ben accordato di esecutori e di parti musicali, come si deduce dai titoli e dai frontespizi delle pubblicazioni musicali dell'epoca, oltre che dai contenuti musicali delle stesse.

Dal Seicento gli strumenti musicali assumono un ruolo sempre più importante a corte, in chiesa, a teatro. Questo focalizzarsi dell'attenzione sulla musica strumentale risulta evidente dalle trasformazioni di significato del termine "concerto", che segnano le fasi, molto più che di una evoluzione del gusto, di una vera rivoluzione del costume.

Il termine concerto arriva a connotare nella prassi seicentesca una retorica dei contrasti, del confronto dialettico tra elementi eterogenei, tanto da renderne intuitiva ai teorici dell'etimologia la derivazione dal verbo latino concertare che letteralmente significa combattere, lottare, gareggiare.

Già dalla fine del Cinquecento si possono individuare diverse tendenze nell'uso della parola "concerto" da parte dei compositori: opere come i Cento concerti ecclesiastici per voci e basso continuo di Lodovico da Viadana (1580 ca.-1627) esaltano ancora l'idea di un'armoniosa unione d'intenti nella compagine sonora, da un altro lato la pratica della policoralità (i cosiddetti "cori spezzati") presso la basilica di San Marco in Venezia diviene il terreno ideale allo sviluppo di uno stile "dialogante" (Concerti di Andrea e di Giovanni Gabrieli) che, spingendosi a esiti quasi profetici nella ricerca dei contrasti timbrici e dinamici (Sonata pian & forte di Giovanni Gabrieli), sarà alla base "dello stile concertato".

Quando lo strumento musicale inizia a proporsi non più in funzione di potenziamento sonoro o arricchimento timbrico a un'espressione vocale già

strutturalmente autosufficiente, ma come indispensabile sostegno armonico alla voce o come suo sostituto nell'espressione degli "affetti" un nuovo senso del termine "concerto" inizia a sovrapporsi all'antico. L'espressione degli "affetti", asse portante del discorso musicale tra i due secoli, è ottenuta mediante l'uso accorto di una dialettica dei contrasti. Dal momento in cui gli strumenti musicali divengono in grado di "muovere" da soli gli "affetti", senza l'ausilio "delle parole, e del concetto", può dirsi compiuta l'emancipazione dei generi strumentali.

Giulio Caccini

Il canto

Nuove musiche e nuova maniera di scriverle

(...) lo affetto in chi canta altro non è che per la forza di diverse note, e di vari accenti col temperamento del piano, e del forte una espressione delle parole, e del concetto, che si prendono a cantare atta à muovere affetto in chi ascolta (...)

G. Caccini, Nuove musiche e nuova maniera di scriverle, Firenze, Marescotti

Il basso continuo

L'affermarsi della tecnica del basso continuo rappresenta l'affacciarsi di una prassi squisitamente strumentale nel repertorio vocale.

Il divorzio del gusto da una polifonia che pareva avesse saturato le proprie potenzialità espressive in una complessità strutturale ormai al limite aveva, tra i suoi svariati effetti, generato la teoria e la pratica di una monodia, che trovava nel nascente teatro musicale il principale punto di riferimento. In tale contesto assume vitale importanza l'uso di almeno uno strumento che sostenga armonicamente, pur con tutta la discrezione e parsimonia di note voluta dalla prassi, la linea melodica.

Il basso continuo ha origine nella prassi esecutiva organistica, nella quale già anteriormente al Seicento gli esecutori, per accompagnare le composizioni vocali polifoniche, usavano leggere soltanto la parte di basso e improvvisare le altre, piuttosto che ricorrere alla complessa "intavolatura" di tutte le parti riunite. Nel Seicento questa pratica viene istituzionalizzata ed estesa ad altri contesti e ad altri strumenti (clavicembali, chitarroni o altri strumenti polifonici).

La notazione del basso continuo è in definitiva una sorta di appunto sul quale l'esecutore improvvisa la parte d'accompagnamento basandosi su un repertorio di regole dettate più che altro da un codice di "buone norme" musicali mediate dal proprio gusto e dalle potenzialità del suo strumento (un basso continuo di chitarrone sarà necessariamente molto meno ricco di note che uno di clavicembalo, ma espressivamente più adatto ad accompagnare una voce sola).

La prassi improvvisativa del basso continuo giova bene a comprendere i forti legami che la musica strumentale, pure in questa fase di decisiva evoluzione,

conserva con le sue origini: la prevalenza della prassi sulla teoria, l'improvvisazione basata su regole non scritte, o formalizzate e trascritte a posteriori, ma tramandate di generazione in generazione, è vicina alle tecniche di memorizzazione e di articolazione di formule codificate e invenzione estemporanea proprie dei repertori popolari di tradizione orale, e si colloca invece concettualmente in luoghi assai distanti dalle tecniche esecutive dei repertori polifonici vocali, votati alla scrittura ormai da secoli.

Il basso continuo, insomma, connota una prassi musicale in cui la composizione viene "ricomposta" dall'esecutore, ogni volta in maniera diversa, in occasione di ogni esecuzione (in maniera in parte simile a quanto avviene oggi in repertori non istituzionali, ma di grande impatto sociale, che vanno dal jazz alla musica leggera), in cui manca la netta distinzione tra i ruoli di compositore e interprete.

In questo contesto la scrittura musicale per strumenti, o costrumenti, osserva una funzione semplicemente descrittiva, assai diversa dalla moderna funzione normativa che trionferà nei secoli successivi.

I madrigali concertanti di Claudio Monteverdi

Il settimo libro di madrigali di Claudio Monteverdi, significativamente denominato Concerto, comprende e in qualche modo esemplifica tutte le tendenze stilistiche dell'epoca, presentandosi come una rassegna dei generi e delle forme più in uso nei primi anni del Seicento.

Nell'ultimo libro, i Madrigali guerrieri et amorosi, che contempla una varietà di contenuti non inferiore al precedente, Monteverdi introduce l'idea di un "genere concitato". Questo genere, reso possibile e di grande effetto dall'apporto degli strumenti, sarebbe stato inconcepibile in un contesto in cui l'idioma strumentale non fosse pervenuto a piena maturità.

Dallo stile concertato al concerto

Sono lo stile concertato, e in seguito la forma del concerto grosso, a determinare il passaggio da una scrittura descrittiva a una scrittura normativa della musica, con il progressivo assottigliamento degli spazi di arbitrarietà nell'esecuzione mediante l'uso di indicazioni sempre più rigorose e di passaggi "obbligati" per gli strumenti che la tecnica concertante ha reso irrinunciabili all'economia esecutiva.

Bisogna attendere la seconda metà del secolo perché quello che sarà il futuro concerto inizi a definirsi all'interno di una specifica architettura formale, quando, grazie alla prassi del basso continuo e allo stile concertato, la canzone per gruppo di strumenti avrà definitivamente abbandonato il modello polifonico di matrice vocale per volgersi allo sviluppo di un dialogo tra solisti, o tra il gruppo e un solista, dando vita alla nuova sonata a più tempi.

L'implicita alternanza di sezioni contrastanti all'interno di un unico episodio musicale, caratteristica della canzone strumentale, si evolve con la sonata a più tempi nella individuazione di movimenti distinti. Inoltre il nuovo modello

solistico–dialogico privilegerà una scrittura musicale omoritmica, più congeniale al linguaggio strumentale.

Fra gli autori nelle cui opere si può individuare il graduale passaggio dalla canzone per strumenti di modello polifonico e di matrice vocale al genere sonatistico, è opportuno ricordare Dario Castello, Tarquino Merula, Biagio Marini, Marco Uccellini e Giovanni Legrenzi, i quali dal Nord Italia, che è il laboratorio in cui in prima istanza si attua questa trasformazione, diffonderanno il nuovo genere in tutta Europa.

Nella metà del secolo Bologna, con l'attività delle sue numerose accademie, presto riassunte dalla rinomata Accademia Filarmonica, e delle associazioni religiose, gravitanti intorno alla Cappella musicale di San Petronio, è laboratorio privilegiato di idee e tendenze che porteranno il concerto strumentale a compiuta maturità.

Già alla fine del secolo precedente la cappella di S. Petronio si era in un certo senso distinta come fucina di innovazioni nei Concerti ecclesiastici a otto voci con organo di Adriano Banchieri, che nel campo della notazione rimane come primo esempio di moderna partitura, con l'indicazione delle stanghette di battuta.

Maurizio Cazzati ha in San Petronio occasione di sperimentare l'uso della tromba, accanto a quello del violino, in una dimensione che sempre di più si muove verso la condotta dialogico–solistica. Le sue esperienze si svilupperanno attraverso una generazione di maestri bolognesi, da Domenico Gabrielli a Giacomo Antonio Perti e i suoi contemporanei (Giuseppe Matteo Alberti, Giovanni Maria Bononcini e il figlio Giovanni Battista, Giovanni Battista Vitali col figlio Tommaso Antonio, Giuseppe Jacchini), per giungere a Giuseppe Torelli.

All'interno della nuova struttura sonatistica si svilupperanno le peculiarità del concerto (la cui denominazione tuttavia continua a riferirsi più a un gruppo di strumenti che non a una determinata forma musicale). Esso si configura ora come dialogo tra due compagini di differente mole: il concerto grosso e il concertino.

Nella produzione di Alessandro Stradella (1639–1682) la dialettica tra le sezioni strumentali non è più affidata al solo contrasto timbrico o dinamico, ma si fa dialogo complesso grazie a una proporzionale semplificazione del linguaggio armonico e formale che scopre nell'invenzione melodica, nella dinamica dell'eco, delle progressioni e dei ritornelli, gli strumenti retorici dei secoli a venire.

L'intuizione stradelliana aprirà la strada alla fortuna del concerto strumentale, che avrà in Arcangelo Corelli (1653–1713) da un lato e Giuseppe Torelli (1658–1709) dall'altro i due massimi rappresentanti di fine secolo.

Se Corelli è considerato esponente più caratteristico del concerto grosso nella sua classica formazione, Torelli, virtuoso del violino, si muove invece verso una progressiva riduzione dell'organico del "concertino" in funzione

dell'emergere della prorompente individualità del singolo strumento solista: soprattutto il violino, che anche grazie all'evoluzione impressa in quest'epoca dall'attività dei più famosi liutai d'ogni tempo, soprattutto Antonio Stradivari (1643–1737) e la famiglia Guarneri, si annuncia dominatore dei secoli futuri.

Nei 12 Concerti grossi di Torelli le voci del “concertino” si riducono talora a comprendere soltanto due o anche un solo violino: per questa ragione il loro autore viene considerato il caposcuola del concerto solistico che avrà fortuna nei secoli futuri.

Corelli scrive 12 Concerti grossi, alcuni da chiesa, altri destinati alla camera. Ma è interessante notare come in realtà i due stili da chiesa e da camera siano spesso interpolati tra loro e le differenze ridotte al minimo nel corso dell'opera, segno di come in quest'epoca le attività musicali in chiesa e in teatro si avvicinino e procedano parallele come mai era avvenuto prima nella storia.

Probabilmente è questa la vera novità del secolo, la svolta culturale che segnerà i tempi a venire: non più diverse forme musicali dedicate a differenti riti e a essi subordinate, ma l'ascolto stesso che si fa rito, e insieme costume generalizzato, uscendo dagli spazi angusti delle sale di corte e delle cantorie per approdare nelle pubbliche sale da concerto, a pagamento. Siamo arrivati al terzo uso del termine concerto, tutt'oggi il più familiare: quello che definisce non più un armonioso concertare di più voci, o una forma musicale che prevede l'alternanza di due organici distinti, ma l'occasione formalizzata in cui ci si riunisce espressamente per ascoltare musica, eseguita da musicisti professionisti.

Danza e musica strumentale

Nel Cinquecento, con lo sviluppo della musica strumentale, il repertorio delle danze conquista anche una dimensione di puro ascolto, svincolata dal ballo, attraverso un progressivo accrescimento della complessità ritmica e melodica ottenuta con l'uso di diminuzioni e abbellimenti e un parallelo arricchimento armonico. Dalla tradizione virginalistica inglese (a sua volta debitrice dell'antica tradizione liutistica), la musica per danza così stilizzata passa in continente venendo a strutturarsi in una serie di forme concatenate che si possono raggruppare nella categoria della suite o “serie”, ciclo di danze.

Origini

L'uso di accorpare una serie di due o più danze ritmicamente contrastanti tra loro è vivo già nel Cinquecento nell'ambito della musica funzionale (legata cioè al ballo di corte o popolare), ed è dettato da evidenti ragioni legate alla danza: il principio fondante è far seguire a una danza “camminata”, piuttosto lenta e in tempo binario, che serve soprattutto all'ingresso processionale dei cortigiani partecipanti al ballo, un'altra danza “saltata” più vivace e in tempo ternario.

Molto diffusa la coppia pavana e gagliarda, o anche il passamezzo e saltarello, cui può seguire una terza, velocissima piva, o il ciclo della basse dance francese, col tourdion finale, o la serie di branles: branle double, grave (binario), branle simple, plus vif (binario), branle gai (ternario), branle de Bourgogne (binario), e altre ancora.

Com'è facile intuire, nel ciclo di danze funzionali i singoli brani sono caratterizzati molto più in senso ritmico che melodico, e molto spesso una pavana e la gagliarda che la segue non sono che versioni ritmicamente variate della stessa identica musica: è questo il principio della cosiddetta "coppia variata", che costituisce il più antico prototipo della suite, genere musicale costituito da un ciclo di danze stilizzate nei loro elementi formali, non più funzionali al ballo ma di puro ascolto, che si affermerà nella seconda parte del secolo. Al momento solo per comodità potremo chiamare suite il generico raggruppamento di danze strumentali che in varie forme entra in voga nella musica strumentale.

Sono in tutta Europa i liutisti del XVI secolo che danno avvio alla elaborazione delle danze più diffuse mediante raffinate variazioni (che servono anche a dimostrare la propria abilità esecutiva); i virginalisti inglesi si appropriano a loro volta di questa pratica portando a vertici ineguagliati l'arte della variazione, premessa al dilagare in tutta Europa della letteratura liutistica e cembalistica del XVII secolo che culminerà nella suite.

Italia

La danza strumentale si affaccia dunque al panorama secentesco come arte della variazione. A quest'epoca è ancora lontano il carattere "ciclico" di serie fissa e preconstituita di brani, che ricorrerà nella suite da metà secolo; nelle proprie raccolte i compositori raggruppano le danze per genere lasciando la scelta della successione dei brani alla discrezionalità dell'esecutore.

In Italia tra gli autori di danze per tastiera emerge quasi unicamente Girolamo Frescobaldi (1583–1643), con le sue gagliarde, correnti, Ruggiero, le Romanesche e i due magnifici Balletti dell'Aggiunta alle toccate e partite del 1615. Nelle danze di Giovanni Picchi si osserva la ripresa con variazioni ornamentali di ogni sezione della singola danza, proveniente dai virginalisti inglesi (non a caso forse una danza di quest'autore ricorre nel Fitzwilliam Virginal Book, la più importante antologiarvirginalistica esistente).

Ma all'inizio del secolo la principale fonte italiana di danze è il repertorio liutistico, con Johannes Hieronymus Kapsberger (1580 ca.–1651), Alessandro Piccinini (1566–1638 ca.), Pietro Paolo Melij (1500–1620) e altri, repertorio presto sostituito dalla grande diffusione della chitarra spagnola, e delle intavolature di danza a essa dedicate.

La tecnica chitarristica sostituisce al difficile punteado del liuto, consistente nel suonare una per una le singole corde dello strumento per l'esecuzione del contrappunto, un rasgueado di tutte le corde per eseguire gli accordi, come nella moderna chitarra popolare; questa semplificazione unita a quella

di una notazione che riporta pochi accordi stenografati al posto della complessa intavolatura liutistica, contribuisce alla diffusione popolare delle danze.

Spagna

La Spagna funge da trampolino per l'Europa di due danze il cui sviluppo sarà fondamentale nell'evoluzione della musica strumentale in tutto il continente: si tratta della ciaccona e della sarabanda, di origine centroamericana (certa per la prima, quasi certa per la seconda). La sarabanda entrerà tra le danze fisse della suite "ciclica"; anche la ciaccona sarà spesso inserita in suites, ma si svilupperà soprattutto come forma di basso ostinato su cui esercitare l'arte della variazione: fino ai nostri giorni i più grandi autori si sono cimentati nell'elaborazione di ciaccone.

Francia

In Francia per tutta la prima metà del secolo il dominio della danza stilizzata appartiene sicuramente ai liutisti, tanto che i clavicembalisti dell'epoca, da Champion de Chambonnières, a Jean-Henri d'Anglebert, a Louis Couperin, indugiano parecchio nella riproduzione degli idiomi liutistici prima di sperimentare un linguaggio autonomo.

In Francia la musica per liuto si diffonde ampiamente in raccolte a stampa che possono comprendere airs de cour (Antoine Boësset, Etienne Moulinié e tutti i maggiori autori del ballet de cour) trascrizioni di musica vocale, danze non ancora elaborate in suites, ma raggruppate per tipi.

In tutti questi brani all'esposizione di ciascuna sezione può seguire una ripresa variata alla maniera dei virginalisti inglesi (il *Novus partus sive concertationes musicae* di Jean-Baptiste Besard contiene tra l'altro una versione per tre liuti delle *Lachrimae* di John Dowland).

Inghilterra

All'inizio del secolo in Inghilterra sono ancora di moda la coppia variata di danze, altrove in disuso, o le danze singole raggruppate per genere, ricorrenti anche come composizioni per complesso di viole. Semplicidanze di autori come Thomas Simpson, James Harding, William Brade, Walter I Rowe, Edward Johnson, Anthony Holborne, John Dowland, Peter Philips che furono attivi in continente, sono presenti in raccolte tedesche e influenzeranno i compositori locali, Johann Hermann Schein in testa, primi artefici dello sviluppo della suite in senso stretto: intese cioè come forma ciclica di danze fisse.

Altro contributo britannico al genere è l'aver dato i natali alla giga, che sarà l'ultima delle danze fisse nella suite ciclica.

Germania

Nella Germania dei primi anni del secolo è attivo un gran numero di danzatori e di violisti inglesi; le opere di Thomas Simpson, il più celebre tra questi ultimi, sono stampate ad Amburgo e Francoforte. In parallelo Hans Leo

Hassler, Samuel Scheidt e altri compositori tedeschi dell'epoca pubblicano raccolte di danze da quattro a sei archi o fiati, sempre col criterio di raggrupparle per tipo. Può anche comparire la coppia variata: pavana-gagliarda o le più moderne allemanda e corrente cui può aggiungersi l'intrada, un pezzo di natura processionale. A volte viene stampata una sola danza e la sua trasformazione in tempoternario, che in questo caso si chiama tripla o proportz, è lasciata all'improvvisazione.

Gli esperimenti che portano alla sistematizzazione della suite consistono proprio nella ricerca di diverse combinazioni di danze: nei primi anni del secolosaac Posch scrive suites a quattro e cinque parti suddivise in tre movimenti (gagliarda o corrente, danza e proportz), Paul Peuerl nelle raccolte del 1611-1620 elabora serie di quattro movimenti (padovana, intrada, danza e gagliarda).

Ma è soprattutto Schein, nel Banchetto Musicale del 1617, a dare ai suoi cicli di danze un assetto formale tale da tracciare un netto spartiacque tra le musiche da danza destinate al ballo e quelle destinate al solo ascolto.

Il principio che si viene formulando, e che con Peuerl e Schein possiamo considerare operativo, è quello della "suite variata", consistente nella combinazione di due coppie variate e nella variazione progressiva dello stesso tema; il ciclo che se ne determina è doppiamente omogeneo: in senso tonale e melodico.

Le danze di Schein, per cinque strumenti, constano di cinque movimenti: padovana, gagliarda, corrente, allemanda, tripla: i primi tre, polifonicamente più elaborati, sono suonati da tutti gli strumenti, gli ultimi due, a scrittura accordale (più omoritmici), sono eseguiti da soli quattro strumenti. I primi tre brani iniziano come variazioni di uno stesso motivo per poi proseguire liberamente, gli ultimi due costituiscono una coppia variata. La volontà di unità tematica e tonale è sottolineata nella prefazione stessa dell'opera dove l'autore dichiara esplicitamente che le danze "si corrispondono l'un l'altra in tono e inventione".

In Germania la suite variata, per gruppo strumentale, che con Schein raggiunge il suo vertice artistico, prosegue tuttavia fino a metà secolo in esempi meno significativi: Andreas Hammerschmidt (1636), Johann Neubauer (1649).

Rispetto a Schein questi autori si preoccupano meno dell'unità tematica tra i brani che compongono la suite e le loro opere si presentano più che altro come una semplice addizione di due coppie variate; inoltre, ferma restando la coppia pavana-gagliarda come apertura e perno del ciclo, tutte le altre danze possono presentarsi in qualunque combinazione.

La suite

La maturazione della suite di danze come genere strumentale è il punto di arrivo dell'evoluzione della danza negli stili e nelle forme nazionali che alimentano la crescita di un repertorio strumentale europeo nel Seicento.

Sono due i principi strutturali che vi si trovano a confronto: il genere “antologico”, o libero accostamento di danze che attecchisce particolarmente nella scuola francese, e la tendenza alla sistematizzazione più o meno rigorosa di un ciclo di danze fisse (la suite come vera e propria forma) perseguita dai compositori tedeschi.

Definizioni

Il termine francese suite significa serie e nella sua accezione musicale indica infatti una composizione strumentale costituita da una serie di brani relativamente indipendenti l'uno dall'altro, ma ricondotti a unità nel “ciclo” della suite.

I brani della suite moderna possono essere di vario genere, ma nel suo periodo aureo, tra Sei e Settecento, la suite strumentale è esclusivamente un ciclo di danze. La stessa genesi della suite, che inizia almeno nel secolo precedente, è legata precisamente alla musica per danza e alla sua evoluzione da musica funzionale (legata al ballo di corte o popolare) a musica per così dire “astratta”, di puro ascolto. Questo percorso si inserisce nell'emancipazione della musica strumentale da quella vocale, e in termini più generali, nel suo divenire linguaggio autonomo e autosufficiente, svincolandosi da ambiti strettamente funzionali.

Per tutto il Seicento ciò che oggi chiamiamo suite corrisponde a un campo di forme e (soprattutto) denominazioni diversificate in ambito geografico: avremo così gli ordres francesi, le lessons o suites of lessons inglesi, le partiten o partien tedesche e le italiane partite.

La Francia: dai Gaultier a Louis Couperin

All'inizio del secolo il liuto è in Francia il principe degli strumenti, col passare degli anni la sua posizione si rafforza ulteriormente. Le ragioni di questo primato possono individuarsi nel disciplinato razionalismo della musica francese che Marin Mersenne lamenta nella sua Harmonie Universelle, preferendovi il perturbato e persino violento sommovimento dei sensi della musica italiana. È un linguaggio, quello francese, congeniale al timido liuto, strumento più appropriato all'elaborazione intimistica delle emozioni che all'esplosione sonora degli affetti.

Il repertorio solistico per liuto si eleva in Francia con i Gaultier, famiglia di virtuosi consacratisi a celebrità con Ennemond, detto Vieux, e ancor più con suo cugino Denis, detto l'Illustre (Jacques, un altro cugino, detto d'Angleterre, fu al servizio della corte inglese dal 1620 circa).

Opera principale di Denis Gaultier è la Rhétorique des Dieux (1652), un pregiato manoscritto contenente suites di danze (pavane, allemande, courante, gigue, sarabande e altro) che stanno a metà tra l'ordinamento ciclico e il libero raggruppamento, presentandosi organizzate secondo 12 modi, a conferma di una programmatica unità tonale, ma senza altri principi unificanti: né la scelta delle singole danze né la loro posizione all'interno

della suite sono univoche, e non è infrequente la presenza di due o più danze consecutive dello stesso genere.

Molti titoli della *Rhétorique des Dieux* sono figurati (Pavane La Dedicace, Allemande Andromede, Courante La Coquette vertueuse, L'homicide) rivelando un'attitudine letterario-descrittiva mediata dai virginalisti inglesi, spesso arricchita dalla suggestione mitologica di personaggi del ballet de cour.

Anche la notazione degli abbellimenti di Gaultier deriva dai virginalisti. Infine, ogni modo è presentato da una figura allegorica che ne illustra lo specifico "affetto".

Ogni serie di danze è preceduta da un Prelude scritto in forma improvvisativa, senza indicazione di battuta per lasciare all'esecutore piena libertà nell'interpretazione ritmica; è questo un uso che proviene da lontano (si ricordino solo i *tastar de cordeliutistici* di Joanambrosio Dalza all'inizio del Cinquecento) e che avrà seguito in tutto il percorso storico della suite. Non meno interessante la presenza del *tombeau*, il delicato omaggio, basato su un andamento grave d'allemanda, dedicato da Gaultier alla memoria di nobili o amici scomparsi (*Allemande Tombeau de Monsieur de l'Enclos*) che proseguirà tra i futuri liutisti e clavicembalisti.

Le suites di Denis Gaultier sono casi estremi di stilizzazione formale della musica per danza; a ciò contribuisce senza dubbio la natura molto particolare del liuto, adatto alla polifonia ma al tempo stesso con una quantità di limiti tecnici tale da dotarlo, in definitiva, di fortissima caratterizzazione idiomatica; un esempio per tutti è lo *style brisé*: il "pizzicato" sulla corda del liuto produce un suono fugace, che subito si rompe.

Bisogna dunque studiare, nella condotta polifonica, delle tecniche che diano al suono una durata virtuale, indispensabile alla percezione dell'armonia; l'accordo viene allora "spezzato" nelle sue componenti lungo il *fluire* delle melodie; in più, ogni nota è diluita in un intreccio di complessi abbellimenti. Ne risulta una delicata costruzione che "suggerisce" le armonie, piuttosto che affermarle, mentre cadenza il ritmo fondamentale della danza creando un caleidoscopico involuppo sonoro.

La suiteliutistica di Gaultier non mancherà d'influenzare la scuola francese della viola da gamba che da Nicholas Hotman e Sainte-Colombe proseguirà nel secolo successivo con le suites per viola di Marin Marais.

Fino a metà secolo, un aspetto notevole della musica per danza francese per strumento solo consiste nel fatto che i clavicembalisti, dotati di mezzi espressivi diversi e più potenti di quelli del liuto, rinunciano tuttavia a sperimentare un proprio idioma riprendendo sul proprio strumento i moduli liutistici, evidentemente condizionati dal prestigio sociale di questo strumento. Avviene in Francia un fenomeno analogo a quello che, con

motivazioni diverse, ha portato qualche decennio prima i virginalisti inglesi ad appropriarsi dell'idioma liutistico tipico della loro area.

Alla morte di Gaultier i suoi discepoli ed epigoni non sanno essere alla sua altezza e la musica per liuto cade sotto il peso di sempre crescenti ornamentazioni mentre anche in Francia salgono alla ribalta la tiorba e la chitarra, soprattutto con Robert de Visée (1650 ca.-1725 ca.), chitarrista di Luigi XIV.

Nel frattempo i clavicembalisti sono venuti affrancandosi dal modello liutistico e com'era prevedibile riescono a elaborare un linguaggio dalle potenzialità molto più vaste. Fino a metà secolo l'idioma cembalistico non si era distinto troppo da quello dell'organo, limitandosi ad aggiungervi stilemi che imitavano la moda liutistica, a partire da questo momento tali stilemi vengono fortemente sviluppati con un potenziamento delle tecniche d'arpeggio e della quantità e generi di abbellimenti.

Il primo grande clavicembalista della scuola francese di metà secolo è Jacques Champion de Chambonnières, autore che eserciterà la propria influenza anche fuori dei confini francesi; le sue danze si ispirano fortemente al modello di Gaultier nello stile come nei titoli figurati e nella disposizione all'interno della suite, dove ancora una volta il singolo brano prevale sull'insieme della serie.

Le danze di Chambonnières come quelle dei suoi successori sono affiancate l'una all'altra con la logica del contrasto agogico ed espressivo, ma rispettando una sostanziale unità tonale del ciclo; i brani in esso compresi sono tutti nella stessa tonalità, al più trasformati da maggiore in minore o viceversa.

Chambonnières è autore di una tavola esplicativa di tutti i simboli usati per gli abbellimenti nella sua musica che servirà da modello ai suoi seguaci. Tra questi Louis Couperin, Jean-Henri d'Anglebert, Nicolas-Antoine Lebègue, per arrivare fino a François Couperin (nipote di Louis), detto le Grand, i cui Ordres dei quattro libri di Pièces de clavecin (1713-1730) tragheranno questo genere di suite al nuovo secolo.

Louis Couperin (1626 ca.-1661) eredita da Gaultier la tendenza all'ordinamento delle proprie suites secondo la tonalità, spingendosi all'esplorazione sistematica dei toni più lontani e inusuali. Del celebre liutista riprende e sviluppa anche l'uso di far precedere le danze da preludi in stile improvvisativo, in parte scritti anch'essi con note non misurate.

D'Anglebert estende il campionario di risorse tecniche richieste al clavicembalo influenzato dalla musica orchestrale di Jean-Baptiste Lully che egli arriva a trasporre sulla tastiera: la trascrizione per clavicembalo delle Ouvertures orchestralilulliane apre la strada all'Ouverture per strumento a tastiera, che nelle suites di qualche decennio appresso diverrà movimento d'apertura.

La sintesi: da Jean-Baptiste Lully a Johann Jakob Froberger

Se si eccettua la fantasia di viole che, derivata da quella inglese, conosce in Francia una breve stagione all'inizio del secolo, il resto della musica per gruppo strumentale, e particolarmente la danza, si sviluppa in questa nazione quasi esclusivamente all'interno del ballet de cour.

È l'italiano Jean-Baptiste Lully (1632-1687) che in questo contesto accrescerà l'autonomia estetica della musica per danza giungendo alla formalizzazione di una suite ciclica di danze fisse, suddivisa in allemanda, sarabanda, corrente, minuetto, giga, molto vicina alla forma definitiva che avrà successo nel Settecento.

Parallelamente all'esperienza lulliana si sviluppa la suite liutistica di Denis Gaultier.

La sintesi clavicembalistica tra i due filoni, perpetuata dai clavicembalisti francesi di metà secolo, gode di ampia fortuna e si diffonde rapidamente in tutta Europa. Ne fa tesoro il tedesco Johann Jakob Froberger (1616-1667), che nel 1652 è a Parigi, in contatto con Louis Couperin e Denis Gaultier.

Fra le oltre 100 composizioni clavicembalistiche di Froberger, pubblicate postume a Magonza nel 1693, spiccano 30 suites cicliche basate sulla struttura allemanda, corrente, sarabanda, giga, che, presentandosi come il primo esempio storico della forma codificata che si trasmetterà al Settecento, hanno dato al loro autore la fama di "inventore" della vera e propria suite.

In realtà l'ordine delle danze nelle suites di Froberger non è così rigoroso: su cinque delle 12 suites pervenute ci autografe manca la giga e nelle rimanenti sette essa si trova al secondo posto; inoltre tutte le altre suites, pur rispettando l'ordinamento che sarà proprio di questa forma nel Settecento, presentano sul frontespizio la dicitura "mise en meilleur ordre", a suggerire che anche in questi esempi la giga stesse originariamente al secondo posto.

È comunque un fatto che, nonostante e anche grazie a simili circostanze, le suites di Froberger costituiranno il modello concreto dei compositori settecenteschi.

Se si considera l'occasionale assenza della giga, le suites di Froberger si possono rapportare abbastanza da vicino al modello di Chambonnières. Gli idiomi liutistici sono presenti nelle parti libere a carattere improvvisativo che compaiono nelle Sarabandes e nello style brisé con cui sono intessute le intricate Allemandes, tra i brani più complessi del ciclo.

In tempo di allemanda, i necrologi musicali di Froberger si collocano tra il Tombeau e il preludio libero dei liutisti francesi. È il caso del Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Maestà di Ferdinando IV, che apre una delle suites scritte in un periodo di servizio presso la corte di Vienna: allemanda con tendenze programmatiche, il brano si conclude con una celebre scala ascendente che simboleggia la celeste ascesa del sovrano.

Le gigue, spesso realizzate in tempo binario semplice di quattro quarti piuttosto che nell'usuale tempo composto di sei ottavi, si presentano meno

“leggere” di come la prassi vorrebbe, avvicinandosi alla ricchezza contrappuntistica delle allemandes.

La courante si presenta di frequente come una variazione della allemande che la precede; questo è un aspetto molto importante della suite di Froberger, che la ricollega alla vecchia suitevariata tedesca per gruppo strumentale di Johann Hermann Schein e la distingue al tempo stesso dal modello francese; vi si rintraccia infatti un'unità tematica che è estranea agli autori francesi, interessati innanzitutto al “contrasto” tra i singoli movimenti del ciclo; quest'aspetto si confermerà tratto tipico dello stile tedesco determinandone l'orientamento futuro.

Se la personalità di Froberger non si riduce all'assimilazione dello stile francese, neanche si inserisce in una nitida linea evolutiva del filone tedesco, piuttosto rivela una sintesi originale delle maggiori scuole europee: appartenente alla scuola della Germania meridionale, Froberger viaggia in Inghilterra e Italia, dove è allievo di Frescobaldi. Ne deriva un eclettismo che risalta in più occasioni.

La famosa suite variata *Auff die Mayerin* è considerata un vero campionario di stili nazionali: si presenta come un ciclo il cui primo brano, l'allemande, è in realtà una serie di sei variazioni schematiche sul tema, a esso seguono una courante con double e una sarabande, a loro volta variazioni della allemanda iniziale secondo il principio della suite variata tedesca. Francese è invece l'ordine delle danze e inglese (dai virginalisti) la forma della variazione.

Italia

Per tutto il secolo gli autori italiani di sonate e canzoni strumentali continuano a scrivere musica per danza. L'uso proviene da lontano, dagli spettacoli italiani di corte che dal Cinquecento influenzano il ballet de cour francese per ritornare in patria a cavallo tra i due secoli nella musica teatrale, importati da Ottavio Rinuccini (1564–1621) e resi magnifici da Claudio Monteverdi (1567–1643).

Le scuole strumentali del Nord Italia (Venezia, Bologna) si appropriano presto della danza come componimento musicale, e ne pubblicano raccolte come musica d'intrattenimento o sotto forma di variazioni (partite, ciaccone), con autori come Giovan Battista Buonamente, Giovan Battista Vitali, Giovan Battista Bononcini, Tarquinio Merula, Biagio Marini, Frescobaldi.

In Italia la sonata di gruppo egemonizza il campo della musica strumentale, e con sempre maggiore evidenza singole danze confluiscono al suo interno come movimenti autonomi.

La sonata da chiesa della prima metà del secolo presenta al suo interno un movimento lento di danza; in questo periodo la differenza tra sonata da chiesa e da camera è quasi esclusivamente di natura funzionale, determinata appunto dall'ambiente dove avviene l'esecuzione, ed è proprio questo fattore a determinare una progressiva distinzione formale tra i due filoni: essendo la

musica per danza poco confacente allo spirito di un luogo sacro sarà nella seconda metà del secolo la sonata da camera ad assorbire le mode continentali venendo a definirsi semplicemente come suite di danze per gruppo strumentale. Arcangelo Corelli (1653–1713) darà i più notevoli esempi del genere conducendo la suite italiana al nuovo secolo.

La fine del secolo in Germania

La trasposizione cembalistica delle tendenze della musica per complesso strumentale di fine secolo avviene in Germania con la scuola di organisti e clavicembalisti (qui la tradizione dell'organo è più solida che altrove e una totale distinzione tra i due idiomi non sarà mai raggiunta) che da Froberger giunge fino a Bach.

Analogamente a quanto hanno fatto i colleghi francesi (da D'Anglebert a François Couperin) i cembalisti tedeschi, Georg Böhm e Johann Krieger per primi, traspongono l'ouverture sulla tastiera.

Intanto i movimenti introduttivi nella suite tedesca (preludio, ouverture, sinfonia, sonatina) assumeranno importanza crescente fino a prevalere sulle danze vere e proprie.

A fine secolo il termine *partie*, o partita, fino a ora utilizzato solo per designare una serie di variazioni e il francese *ouverture*, divengono in Germania entrambi sinonimi di suite.

L'Inghilterra

Le isole britanniche, che con la tradizione dei virginalisti si possono considerare la sede prima dell'elaborazione della musica strumentale europea del Seicento legata alla danza e al repertorio clavicembalistico, vivono dalla fase centrale del secolo una singolare quanto spiccata controtendenza legata al rapido declino della scuola virginalistica, favorito da fattori politici interni (la repubblica di Cromwell e il temporaneo ma destabilizzante venire meno delle istituzioni secolari che generano e alimentano la tradizione musicale autoctona) ed esterni (l'impetuoso sviluppo degli stili strumentali continentali, in particolar modo la suite francese e la sonata italiana).

I clavicembalisti e gli autori di musica strumentale inglese a partire dalla fase centrale del secolo, perdendo la propria caratterizzazione, cedono ai linguaggi musicali e alle mode, agli atteggiamenti più o meno di superficie provenienti dal continente.

Sintomatica è l'ascesa del violino: legato allo strumentalismo francese e italiano, questo strumento è presente in Inghilterra già nel periodo repubblicano, portato da virtuosi provenienti dal continente; il suo suono penetrante si rivela congeniale alla musica del *masque*.

Con la restaurazione il violino guadagna ancor più terreno a scapito della tradizionale viola da gamba, ripudiata dal "francese" Carlo II il quale aveva

assoluta avversione per le fantasie e non amava ascoltare musica per la quale egli non potesse battere il tempo.

Re Carlo istituirà alla sua corte un'orchestra di 24 violini secondo il modello lulliano.

Alcune suites di John Jenkins (1592–1678), a tre sezioni, sono scritte come sonate italiane per violino solo e basso continuo organistico (l'Inghilterra come la Germania era stata riottosa ad accogliere il basso continuo); una fantasia, garanzia di marchio inglese, funge spesso da movimento d'apertura di queste suites.

Autori inglesi influenzati dallo stile italiano sono Christopher Gibbons, John Hilton, Charles Coleman, John Hingeston, Benjamin Rogers, Matthew Locke.

Le suites dei compositori inglesi seguono generalmente l'esempio dei francesi di non dare un ordine fisso alle proprie danze. La raccolta di Court Ayres pubblicata dall'editore John Playford nel 1655 e nel 1662 presenta un repertorio di oltre 500 danze di quasi tutti i compositori del tempo, variamente distribuite.

Nella musica cembalistica inglese di metà secolo sono presenti danze e variazioni su basso ostinato (in inglese ground).

Matthew Locke raccoglie le sue suites e lessons, oltre a quelle di William Gregory, John Banister e altri nella *Melothesia* (1673), che contiene anche istruzioni sulla prassi del basso continuo; nell'opera, oltre alle varie allemande, correnti e gavotte, appaiono titoli meno usuali come Round O (dal francese rondeau): fattore sintomatico della propensione dei musicisti inglesi dell'epoca ad accogliere termini di origine continentale.

L'antologia *Musick's Handmaid* (del 1678) rivela l'influenza francese nell'adozione dei simboli elaborati in Francia per indicare gli abbellimenti; l'importanza fondamentale di questa raccolta consiste nel rappresentare il meglio della musica cembalistica del Seicento inglese, fino a John Blow e al suo celeberrimo allievo Henry Purcell (1659–1695), le cui suites (*Lessons*) per cembalo seguono anch'esse il modello francese.

Con Purcell si può considerare cronologicamente compiuta la vicenda della musica strumentale inglese del Seicento: il linguaggio musicale dei virginalisti, esportato in continente, rientra in patria in vesti rinnovate col ritorno della moda continentale, chiudendo nel giro di un secolo un perfetto circolo di influenze.

Il violino

Il Seicento segna l'affermazione del violino che diviene lo strumento principale (con le tastiere) della produzione musicale. "L'avvento dell'opera e della sonata, insieme con la propensione tipica del barocco per tutto quanto si presentava con i caratteri dell'espressività, dell'individualità e della capacità solistica, resero inevitabile il trionfo del violino" (Anthony Baines).

La nascita del violino

Nel corso del secolo si moltiplicano le sperimentazioni liutarie per corrispondere alle esigenze della pratica musicale e per seguire le innovazioni dei compositori. Con l'avvento del melodramma e lo sviluppo della sonata, il violino esce dalla sua precedente limitativa collocazione nella pratica della musica da danza. A partire già dall'Orfeo di Claudio Monteverdi, i violini divengono il punto di forza della sezione degli archi nell'orchestra d'opera ed è significativo che l'orchestra più famosa del Seicento sia quella dei 24 violons du Roi, fondata nel 1626 da Luigi XIII.

Il violino raccoglie le caratteristiche di vari strumenti ad arco che lo hanno preceduto, quali la ribeca, la viella rinascimentale e la lira da braccio. Probabilmente il violino, se intendiamo con questo nome uno strumento ad arco, suonato "da braccio", senza tasti, con quattro corde, accordato per quinte, compare attorno alla metà del Cinquecento.

Forse già prima erano in uso strumenti simili, a tre corde, ma è verso il 1550 che si datano i primi violini giunti fino a noi e del violino a quattro corde, accordato da Sol per quinte, parla esplicitamente Jambe de Fer nell'Epithome musicale.

I primi violini giunti fino a noi sono quelli costruiti da Gasparo Bertolotti, detto Gasparo da Salò, nato appunto a Salò ma poi trasferitosi a Brescia, verso il 1562. La sua opera verrà continuata dal suo allievo Giovanni Paolo Maggini.

Circa nello stesso periodo, cioè nella seconda metà del Cinquecento, la fabbricazione di violini si sviluppa anche a Cremona, con la famiglia Amati. Il capostipite è Andrea Amati, ma il più famoso è il nipote, Nicolò, che opera nel pieno del Seicento.

A Cremona è attivo, negli anni a cavallo fra Sei e Settecento, Antonio Stradivari. Fuori d'Italia soltanto Jacob Steiner raggiunge la fama dei liutai bresciani e soprattutto cremonesi.

I violini dei Seicento (e del Settecento) che oggi vengono suonati hanno subito profonde trasformazioni per adeguarli all'uso moderno dello strumento. La tavola armonica, le fasce, il fondo, il cavigliere e il ricciolo possono essere originali, ma le altre parti sono state cambiate.

Per reggere la maggior tensione delle corde, l'anima è stata rinforzata e la catena allungata; il manico e la tastiera sono stati allungati e inclinati all'indietro; il ponticello è stato alzato. Tutti questi interventi hanno modificato la qualità timbrica dello strumento e non soltanto ne hanno accresciuta la resa sonora. Pochissimi sono gli strumenti intatti giunti fino a noi.

Anche il modo di tenere il violino era diverso. Lo strumento non era retto dal mento (e la mentoniera era quindi sconosciuta), ma appoggiato alla spalle, come ancor oggi fanno i violinisti popolari un po' ovunque in Europa.

I violinisti-compositori

Il Seicento è il secolo dei violinisti-compositori che concorrono a sviluppare la presenza del violino nella pratica musicale e a determinarne anche l'evoluzione strutturale.

In Italia un ruolo importante hanno Biagio Marino, attivo anche in Germania, Giovanni Battista Vitali, personalità di spicco della scuola bolognese e modenese e Arcangelo Corelli.

In Germania figure di rilievo sono quelle di Johann Jakob Walther e di Heinrich von Bieber.

Minore, almeno inizialmente, è la partecipazione dei Francesi e degli Inglesi allo sviluppo del violino e della musica violinistica. Quando anche in quei Paesi lo strumento incomincerà ad assumere un ruolo di primo piano nella pratica musicale ciò avverrà soprattutto con il contributo, anche diretto, dei musicisti italiani.

Arcangelo Corelli

L'opera di Arcangelo Corelli, uno dei maestri indiscussi del tardo Seicento, è profondamente debitrice di tendenze musicali condivise da molti compositori, gravitanti prevalentemente intorno alle istituzioni musicali bolognesi. La scrittura di Corelli tuttavia si distingue per alcune peculiarità che, pur non distaccandosi dalle tradizioni compositive dell'epoca, ne caratterizzano la produzione, conquistandogli una fama ben più profonda e duratura di quella toccata alla maggior parte dei suoi contemporanei.

Corelli l'immortale e la scuola bolognese

Le composizioni di Arcangelo Corelli non sono particolarmente innovative né tanto diverse, sul piano formale, da quelle di altri musicisti suoi contemporanei. Tuttavia la fortuna e la fama di Corelli iniziano fin dalla sua gioventù e, caso unico tra i compositori del suo tempo, durano quasi ininterrottamente fino ai nostri giorni. La sua caratteristica peculiare sta essenzialmente nell'aver scritto della musica che, pur perfettamente inserita nel gusto e nelle tendenze del suo tempo, conosce un livello di levigatura, equilibrio e stabilità formale superiori alla media.

Corelli fa confluire nelle sue composizioni molti elementi che hanno caratterizzato la musica strumentale italiana nel corso dell'intero Seicento. Tra di essi, alcuni meritano particolare attenzione: lo stile imitativo "da chiesa", derivato dalla metamorfosi dell'antica canzone strumentale; le successioni di movimenti di danza; le variazioni su ostinati; l'oculato ricorso a dissonanze e cromatismi.

Nell'uso di questi elementi (e di altri procedimenti stilistici melodici e armonici del tempo) Corelli mostra grandi capacità di ricezione e di sintesi.

Nella sua opera si ritrovano elementi stilistici mutuati direttamente dai due ambienti musicali nei quali si è formato e ha operato: quello bolognese, legato alla sua formazione giovanile, e quello romano, che lo vede protagonista della vita musicale cittadina. L'influsso bolognese, determinante

per le scelte formali e specificamente tecnico–strumentali, si fonde con elementi di pratica contrappuntistica derivati dalla tradizione di Giovanni Pierluigi da Palestrina radicati nella vita musicale della città papale.

In entrambe le città furono coltivate forme di concertazione basate sull'alternanza soli–tutti che si svilupperanno compiutamente nella forma del concerto grosso.

La scuola violinistica

Alla fama duratura di Arcangelo Corelli fa riscontro una ben più effimera notorietà dei suoi più diretti antecedenti e di altri musicisti a lui contemporanei e stilisticamente affini. Le vicende della tradizione violinistica emiliana, dalla quale Corelli proviene, sono nel Seicento di centrale importanza nella formulazione di quel linguaggio della sonata italiana che nel Settecento si diffonderà in tutta Europa.

Un ruolo assai importante nell'elaborazione dello stile sonatistico secentesco viene svolto da due istituzioni bolognesi: l'Accademia Filarmonica di Bologna e la Cappella musicale di San Petronio, luoghi di fertili incontri tra musicisti di grande talento, attivi nei due campi complementari della musica sacra vocale e della musica strumentale.

Sul versante editoriale, nella stessa città e negli stessi anni, è attivo Giacomo Monti, cui si deve la pubblicazione a stampa di molta musica strumentale, soprattutto di sonate a tre.

La cerchia di musicisti attivi in Emilia nella seconda metà del Seicento è generalmente conosciuta come “scuola bolognese” o “scuola emiliana”, ma il suo campo d'azione si estende anche al di fuori della città di Bologna; alcuni dei suoi protagonisti lavorano tra l'altro presso la vicina cappellaestense di Modena. Fra i precursori della fusione (che caratterizza le origini di questa scuola) fra tradizione strumentale chiesastica e musica da danza, popolare e di corte, si annovera proprio un modenese: Marco Uccellini, che ha saputo coniugare conquiste tecniche strumentali, come un uso avanzato di strumenti bicorni e un ampliamento dell'estensione nel registro acuto del violino, con una generale modernità di scrittura che ne farà un punto di riferimento per molti autori del tardo Seicento.

Fra le peculiarità della scuola bolognese si può individuare, negli ultimi decenni del Seicento, l'uso del violoncello come strumento solistico, che è logica conseguenza dello stabilirsi di un rapporto sempre più paritario tra gli strumenti ad arco nella sonata a tre. Gli autori di brani per violoncello e basso continuo, o per violino e violoncello, sono per lo più compositori e virtuosi di questo strumento attivi presso la Cappella di San Petronio, quali Domenico Gabrielli, noto al suo tempo col soprannome di Minghén dal viulunzél, e il suo allievo Giuseppe Jacchini (1670 ca.–1727 ca.), del quale è riportata una sonata in un'antologia bolognese artisticamente incisa da Carlo Antonio Buffagnotti (1660 ca.–1711).

La sintesi corelliana

Alla fase storica di sperimentazione, che contraddistingue buona parte del Seicento, segue una fase di stabilizzazione del linguaggio. L'ordine corelliano, figlio anche della fertile confusione degli anni precedenti, è fatto di un magistrale senso della misura, di una chiarezza linguistica che non sconfinava nella pedanteria. Sul finire di un secolo che ha inteso applicare i principi dell'antica retorica alla musica, Corelli si appropria di figure e procedimenti retorico-musicali, dosandoli in modo da ottenere costruzioni di grande simmetria.

Espediente retorico frequente nel lessico corelliano è la cadenza sospesa sulla dominante in conclusione di movimenti introduttivi o intermedi, allo scopo di suscitare nell'ascoltatore un senso di attesa. La tonica, cioè la risposta a quella che suona come una "questione irrisolta", arriva puntualmente con l'inizio del movimento successivo. Il tempo allegro sottolinea, il più delle volte, il senso affermativo della risoluzione tonale. Al movimento introduttivo del celebre Concerto grosso op. 6 n. 8, composto per la notte di Natale, segue invece un adagio assai intenso, che si caratterizza per i cromatismi e per l'imprevedibilità delle soluzioni armoniche.

Nelle sue composizioni a stampa Corelli, violinista di fama, non appare incline al virtuosismo appariscente: molte sue composizioni, specie tra le sonate a tre, sembrano dal punto di vista tecnico quasi la negazione dell'abilità di strumentista per la quale invece era acclamato.

Volendo credere a un'affermazione dello stesso Corelli, secondo la quale scopo precipuo della sua musica è "far campeggiare il violino", occorre ritenere che i segreti della sua arte, che gli consentono di emergere tra i contemporanei autori di più complesse pagine violinistiche, fossero prevalentemente riposti nell'abilità interpretativa, specie in quegli aspetti maggiormente lasciati all'abilità dell'esecutore, quali dinamica, agogica, ornamentazione.

Sebbene l'attribuzione a Corelli sia dubbia, può dar conto delle possibilità di intervento dell'esecutore (e dello stile esecutivo dello stesso Corelli) un'edizione della Sonata n. 1 op. 5, nella quale alla parte originale di violino è sovrapposta una parte alternativa arricchita da ornamenti, composti, secondo il frontespizio, da Corelli "come lui li suona".

Nei Concerti grossi di Corelli si trovano, amplificati, elementi già presenti nelle sonate a tre: tra gli uni e le altre corrono analogie di procedimento e ricorrenze ritmiche, melodiche e armoniche. L'osmosi tra la forma della sonata a tre e quella del concerto grosso sarà del resto confermata da uno dei migliori allievi e propagatori dello stile di Corelli all'estero, Francesco Geminiani, che comporrà sei concerti grossi basati su altrettante sonate del maestro.

Dalla sonata al concerto grosso

La Sonata di viole di Alessandro Stradella, pur chiamandosi “sonata”, è il primo esempio conosciuto di concerto grosso, cioè il primo brano di musica strumentale in cui la divisione dell’orchestra d’archi in due gruppi distinti e separati, detti “concertino” e “concerto grosso”, influenza la struttura musicale del brano stesso. L’analisi dettagliata dei rapporti e degli scambi fra concertino e concerto grosso evidenzia tale influenza e mostra le possibili combinazioni e soluzioni musicali suggerite da una formazione strumentale così composta.

La Sonata di viole nella storia del concerto grosso

La Sonata di viole in Re maggiore di Alessandro Stradella, scritta fra il 1676 e il 1680, è il primo esempio conosciuto di musica strumentale per un’orchestra d’archi suddivisa in due gruppi detti concertino e concerto grosso.

Il concertino è composto da due violini e basso continuo; il concerto grosso da primi violini, prime e seconde viole e basso continuo. Le composizioni dedicate a quest’organico prenderanno nel Settecento il nome di concerto grosso.

Questo brano invece, nelle due versioni a noi pervenute, si intitola rispettivamente Sinfonia a violini e bassi a concertino e concerto grosso distinti e Sonata di viole cioè concerto grosso di viole concertino de due violini e leuto.

Nel Seicento i termini “sinfonia” e “sonata” non indicavano una precisa forma musicale, come avverrà in seguito, ma semplicemente la destinazione del brano a strumenti, piuttosto che a voci.

Il brano di Stradella pur essendone un antecedente, non presenta tutti i caratteri formali del concerto grosso, quali si verranno a delineare nelle opere di Arcangelo Corelli e di altri compositori dal principio del XVIII secolo; ha piuttosto la forma di una canzone strumentale.

Già Claudio Monteverdi, Cristoforo Malvezzi, Lodovico da Viadana, Giovanni e Andrea Gabrieli a Venezia, la cappella musicale di San Petronio a Bologna, avevano esplorato le possibilità date dalla contrapposizione di blocchi sonori distinti: fra questi il contrasto dinamico e timbrico, la stilizzazione musicale di un dialogo, l’effetto stereofonico dato dalla distribuzione degli strumenti nello spazio. Finora però questa pratica era legata alla musica vocale.

Lo stesso Stradella aveva inserito accompagnamenti che prevedevano la divisione degli strumenti in concertino e concerto grosso in alcune arie di serenate e oratori scritti negli anni immediatamente precedenti al 1676: tra queste, si possono menzionare le serenate *Volà, volà in altri petti* (1674) e *Qual prodigio è ch’ io miro?* (1675), per l’esecuzione della quale i cantori sono divisi in tre gruppi e montati su vari cocchi per spostarsi sotto le finestre dei vari destinatari della serenata; alcune arie dell’oratorio *S. Giovanni Battista* (1676) e diverse arie di cantate sacre (*Ah è troppo ver!*) e profane (*L’Accademia d’amore* e *Il Damone*).

Altre composizioni strumentali in cui Stradella fa uso di formule simili a quella del concerto grosso sono invece la Sonata in Re maggiore a due cori (il primo costituito da due violini e basso continuo e il secondo da due cornetti e basso continuo) e la Sonata a otto viole con una tromba (per tromba e due cori di archi con basso continuo).

Il primo movimento

La Sonata di viole è articolata in quattro movimenti, a loro volta articolati in sezioni con caratteri differenti, come nella canzone strumentale.

Il primo movimento è un allegro incorniciato da due episodi adagio. L'introduzione è solenne, come a richiamare l'attenzione degli ascoltatori, di quattro battute, omoritmica, in cui concertino e concerto grosso si alternano battuta per battuta (1 e 3 il concertino, 2 e 4 il concerto grosso) nel ribadire l'accordo di tonica.

Quindi ha inizio l'allegro con un breve motivo di fanfara sull'arpeggio dello stesso accordo esposto dal primo violino del concertino. Questo motivo viene ripreso dal secondo violino a distanza di un intervallo di quarta inferiore: e ancora dal basso due ottave sotto.

L'ingresso dei tre strumenti avviene in forma fugata, cioè in successione. Non si può parlare in questo caso di una vera fuga. Spesso nei concerti e nelle sonate barocche questo tipo di entrata in successione viene usato per mettere in risalto l'ingresso dei vari strumenti, ma il motivo principale, che in una fuga rimane come filo conduttore di tutta la composizione, qui non compare più dopo il primo episodio. È interessante notare che il basso, sia nel concertino che nel concerto grosso, è quasi sempre integrato nella struttura imitativa e non ha solo funzione ritmica e di sostegno armonico come avviene spesso nelle composizioni con basso continuo.

Il concerto grosso riprende, il motivo fugato esposto dal concertino, ma questa volta a quattro parti invece che a tre.

Il concertino propone un nuovo motivo basato su una stretta imitazione fra primo e secondo violino, che porta a cadenzare sul La maggiore cioè sulla dominante della tonalità d'impianto (Re maggiore).

Questo nuovo motivo deriva dal primo: è costruito sulla stessa sequenza armonica, cioè sulla stessa sequenza di accordi, con una piccola variante: l'accordo di Mi minore è presentato nella sua versione maggiore e questo piccolo accorgimento permette di cadenzare in La maggiore, dominante della tonalità iniziale; Mi maggiore è infatti a sua volta dominante della tonalità di La maggiore. Stradella utilizza così il sistema più semplice e più usato all'epoca per passare da una tonalità all'altra attraverso le dominanti secondarie: in questo caso Mi maggiore, come dominante della dominante (La maggiore) della tonalità di partenza (Re maggiore).

Il concerto grosso riprende il nuovo motivo in forma abbreviata e con cadenza su Si minore, relativa minore della tonalità d'impianto, Re maggiore.

Il concertino raccoglie la proposta del Si minore e ripete il gioco imitativo precedente.

Quindi un veloce scambio fra concerto grosso e concertino porta a cadenzare sull'accordo di La maggiore, dominante della tonalità d'impianto.

A questo punto finisce l'allegro e inizia la coda del primo movimento adagio.

Il motivo iniziale viene suddiviso in stretto dialogo fra concertino e concerto grosso con cadenza finale alla tonica. Segue una parte con carattere di fanfara (arpeggi, note ribattute, ritmo scandito con note veloci), con cui si conclude il primo movimento.

Il secondo movimento

Il secondo movimento forse più degli altri si fonda sui dialoghi e sugli effetti d'eco tra i due gruppi strumentali del concerto grosso e del concertino. L'estrema semplicità del materiale musicale rende ancora più evidente il gioco di scambi nella composizione. In tempo ternario consta di due parti ritornellate.

La prima, più breve, inizia con un motivo esposto da tutti i violini (i due del concertino e il primo del concerto grosso) all'unisono, senza basso e senza alcun tipo di accompagnamento.

Nella partitura Stradella non designa quasi mai i vari movimenti con indicazioni di andamento. In alcuni casi è possibile ravvisare, nel carattere o nel ritmo, andamenti di danze comunemente stilizzate nella musica strumentale dell'epoca.

Questo motivo, con frequenti emiole, può ricordare un andamento di corrente e al tempo stesso contiene elementi assimilabili a quelli caratteristici della favola pastorale.

Il concerto grosso interviene nelle ultime due battute con lo stesso motivo armonizzato a quattro parti e modificato verso la fine con cadenza sulla dominante.

Quindi i violini del concertino riprendono il motivo iniziale in forma fugata, questa volta con l'accompagnamento del basso e chiudono la prima parte cadenzando alla dominante con la stessa formula melodica precedentemente suonata dal concerto grosso. Questa cadenza, come le altre cadenze importanti di questo brano, è una cadenza perfetta con una voce che ritarda la terza dell'accordo di dominante, procedimento tipico dell'epoca.

La seconda parte è suddivisa in due sezioni differenziate dal materiale tematico utilizzato. Il primo motivo deriva da quello iniziale. Il dialogo fra concertino e concerto grosso si fa più serrato: il concertino risponde al concerto grosso dopo quattro battute ripetendo lo stesso motivo a distanza di un intervallo di quarta superiore. Quindi la cadenza alla sottodominante (Sol) viene suonata dal concerto grosso e ripetuta in eco dal concertino. La seconda sezione presenta nuovo materiale tematico. Il tema principale viene distribuito fra concertino e concerto grosso in un dialogo ancora più serrato.

Il terzo movimento

Il terzo movimento consta di una introduzione lenta in stile omoritmico in cui concerto grosso e concertino si alternano quasi battuta per battuta fino all'inizio dell'allegro.

Stradella non segna alcuna indicazione di tempo, né all'inizio del movimento né in questo punto, ma il cambio repentino di carattere e di materiale tematico nonché la prassi, usuale all'epoca, di introdurre un allegro con un adagio (come nel primo movimento della Sonata di viole), non lasciano dubbi sul cambio di andamento.

L'allegro inizia con una cellula melodica che caratterizza tutto il movimento e viene ripresa da concerto grosso e concertino in alternanza anche strettissima. Ad esempio nelle battute 13-14 i due piccoli elementi della cellula (una successione di note veloci discendenti e un intervallo ascendente ampio) vengono suonati con un incastro strettissimo fra concerto grosso e concertino.

In questo allegro la sovrapposizione dei due gruppi strumentali è decisamente maggiore che negli altri movimenti del brano: concertino e concerto grosso suonano insieme e in stretta collaborazione 14 battute e mezzo su 21 battute totali. Spesso il concerto grosso accompagna il concertino con un semplice accompagnamento derivato sempre dalla cellula iniziale.

L'inizio in levare conferisce al tutto un carattere di leggerezza soprattutto nell'accompagnare una serie di note veloci del concertino, unico esempio in questo brano di differenziazione virtuosistica fra i due gruppi.

Il movimento si conclude con una pagina ancora densa di scambi e con la cadenza finale in Re maggiore, fiorita con scale discendenti e suonata da tutti con tutti i violini e i bassi all'unisono.

Il quarto movimento

Le caratteristiche ritmiche di questo movimento sono chiaramente associabili a quelle di una giga. L'inizio presenta delle similitudini con il secondo movimento nel comportamento delle parti: anche qui il motivo principale viene esposto senza basso, ma con una voce di accompagnamento affidata alla prima viola del concerto grosso che entra alla seconda battuta.

Nel manoscritto la parte dei violini del concertino è scritta all'unisono con quella del primo del concerto grosso per una battuta e mezzo: verosimilmente i violini del concertino devono continuare a suonare fino alla fine del motivo, anche qui in analogia con il secondo movimento.

Alla fine dell'esposizione del motivo principale il basso del concerto grosso interviene proponendo lo stesso motivo alle altre voci del concerto grosso: le entrate si susseguono a partire dalle note Re, La, Re, La in ordine dal basso verso l'alto: basso, seconda viola, prima viola, violino.

La prima parte di questo movimento si conclude con una cadenza in La maggiore, dominante della tonalità di partenza, eseguita dal concerto grosso. Quindi il concertino ripete il fugato appena eseguito dal concerto grosso, in forma ridotta (naturalmente a tre parti) ripetendo anche la cadenza alla dominante.

Il motivo della seconda parte è ricavato da un gioco di inversioni (ascendente prima e discendente poi) del motivo della prima. La versione ascendente del motivo viene integrata nella seconda parte al basso e poi al violino.

La seconda parte inizia con lo stesso schema della prima: unisono dei violini, fugato del concerto grosso poi ripetuto dal concertino in forma abbreviata, quasi come un'eco e a tre parti. Questa volta le cadenze sono sulla tonica (Re) fino ad arrivare alla cadenza finale eseguita da entrambi i gruppi strumentali.

Girolamo Frescobaldi

La prima metà del Seicento è per la musica strumentale momento di importanza decisiva nell'elaborazione di un vocabolario e di una grammatica autonoma dalla musica vocale. Partendo dalla tradizione strumentale del secolo precedente, vengono poste le fondamentali tecniche ed estetiche di quella progressiva affermazione della musica strumentale che attraversa il Seicento e il Settecento; culminata nel poderoso corpus compositivo del romanticismo, essa pervaderà della propria estetica gran parte della musica colta del nostro secolo. In questo processo, fondamentale è la figura di Girolamo Frescobaldi.

Premessa

Per avere un'idea abbastanza precisa di quale fosse nel primo Seicento l'aspettativa degli ascoltatori verso la musica strumentale, sono interessanti le parole di un testimone d'eccezione, Galileo Galilei, tratte da una sua lettera del 1612 a Lodovico Cigoli: "quanto più i mezzi co' quali si imita son lontani dalle cose da imitarsi, tanto più l'imitazione è maravigliosa (...). Non ammireremo noi un musico, il quale cantando e rappresentandoci le querele e le passioni d'un amante ci muovesse a compassione, molto più che se piangendo ciò facesse? e questo, per essere il canto un mezzo non solo diverso ma contrario ad esprimere i dolori, e le lagrime et il pianto similissimo. E molto più l'ammireremmo se tacendo, col solo strumento, con crudeltà et accenti patetici musicali, ciò facesse, per esser le inanimate corde meno atte a risvegliare gli affetti occulti dell'anima nostra, che la voce raccontandole".

Per l'estetica barocca quindi la musica strumentale rimane nel solco della teoria aristotelica dell'arte come imitazione: essa rappresenta e insieme risveglia le passioni dell'animo (anche le più "occulte"). E lo fa con strumenti espressivi derivati dalla lunga tradizione retorica del madrigale cinquecentesco, ma superati e sublimati in una nuova sintesi espressiva che

spalanca le porte al concetto chiave di “maraviglia”. La biografia stessa di Frescobaldi è in un certo senso incarnazione di questo processo.

La formazione

Girolamo Frescobaldi nasce e si forma nella città di Ferrara, che è nel secondo Cinquecento uno dei più brillanti e accreditati centri musicali d'Europa. Il suo apprendistato di organista e di compositore avviene sotto l'alto magistero del poliedrico Luzzasco Luzzaschi, ritenuto uno dei più grandi organisti del suo tempo, e stimato come raffinato compositore d'avanguardia (nei suoi confronti, ad esempio, professò una vera forma di venerazione Gesualdo da Venosa, protagonista di primo piano nella storia dell'ultimo madrigale). Luzzaschi era noto come il compositore per eccellenza di musiche per un trio di cantanti virtuose fortemente voluto e tenuto in grandissimo conto da Alfonso II duca di Ferrara, il Concerto delle dame principalissime.

Molteplici furono le influenze del maestro Luzzaschi su Frescobaldi; ed è lo stesso allievo a confermarci l'importanza di questo rapporto quando, nella dedica del suo secondo libro di Arie musicali (1630), lo menzionerà con ammirazione e affetto a più di vent'anni dalla sua scomparsa. Il giovane Girolamo costruisce alla scuola di Luzzaschi una solida e formidabile padronanza del contrappunto; ma allo stesso tempo apprende l'arte dell'ornamentazione, il gusto di una rigogliosa quanto armoniosa fioritura che Luzzaschi aveva fatto maturare dal virtuosismo e dalla raffinata sensibilità delle Dame cantatrici.

Frescobaldi elabora soprattutto, sull'esempio del suo maestro, la propria cifra personale, che consiste nella combinazione in un'unica personalità artistica del grande virtuoso dello strumento e del compositore polimorfo e sensitivo.

Egli appartiene così a una lunga genia di virtuosi-compositori (basta citare i nomi di Bach, Mozart, Beethoven, Brahms), progressivamente rarefatti solo alla fine dell'Ottocento e definitivamente interrottasi nel nostro.

Evento decisivo nella vita artistica di Frescobaldi è la morte senza eredi di Alfonso II d'Este nel 1597, che significò il rientro di Ferrara sotto il diretto dominio politico e culturale della Roma pontificia, e il trasferimento della corte estense a Modena. Inizialmente sia Luzzaschi che Frescobaldi restano a Ferrara, organisti dell'importante Accademia della morte; ma già nel 1601 Luzzaschi è a Roma con il cardinale Pietro Aldobrandini. Forse già in quell'anno Frescobaldi si reca anch'egli a Roma, al seguito del suo maestro; sicuramente nel 1604 egli compare nei registri della romana Accademia di Santa Cecilia, ed è sotto l'illuminata protezione ecclesiastica di Guido Bentivoglio.

All'inizio del 1607 viene nominato, sempre a Roma, organista nella chiesa di Santa Maria in Trastevere.

Al seguito di Guido Bentivoglio, nominato nunzio pontificio nelle Fiandre, Frescobaldi si reca nel giugno 1607 a Bruxelles, dove si fermerà fino alla metà dell'anno successivo. Questo soggiorno fiammingo, comparabile al viaggio alle terme di Spa compiuto da Claudio Monteverdi nel 1599, ha una grande importanza nell'evoluzione artistica del venticinquenne Girolamo, perché lo mette a confronto con una realtà musicale estremamente ricca, vivace e con caratteri tecnici ed estetici diversi da quella ferrarese e romana (riscontrabili anche nella diversa concezione costruttiva degli organi). Nella vicina Amsterdam vive il grande Jan Pieterszoon Sweelinck, e nella stessa Bruxelles altri due rinomati organisti e compositori, che Frescobaldi deve sicuramente aver incontrato, Peeter Cornet e il più anziano e famoso Peter Philips.

Il 1608 è un anno estremamente importante per Frescobaldi.

Ancora nelle Fiandre, ad Anversa, pubblica la sua prima stampa monografica, il Primo libro de madrigali a cinque voci, dedicata al cardinale Bentivoglio, che resterà isolata nel complesso della sua produzione successiva. Sebbene le caratteristiche intrinseche di questo libro non siano particolarmente rilevanti, esso è però significativo come evento perché segnala come, ancora nel 1608, un giovane compositore deciso ad affacciarsi nel "theatro del mondo" sentisse l'obbligo di cimentarsi appunto con un libro di madrigali. In questa scelta devono comunque aver pesato almeno due fattori: l'ancora vivissimo esempio di Luzzaschi, campione del madrigale di fine secolo; e lo straordinario favore goduto dal madrigale nelle Fiandre, e specialmente ad Anversa, dove Pierre Phalèse (editore anche del libro di Frescobaldi) dà alle stampe fortunate selezioni di madrigali e canzonette italiane.

Gli esordi

Rientrato in Italia, Frescobaldi prende servizio nell'ottobre del 1608 come organista in San Pietro a Roma; un posto di riguardo, segno della grande stima di cui già gode. Cosa che comunque non gli impedisce di esercitare allo stesso tempo la propria arte di strumentista in altri contesti non ufficiali.

Pochi giorni dopo, gli editori Tini e Lomazzo di Milano danno alle stampe il suo Primo libro delle fantasie a quattro, primo saggio articolato della creatività strumentale frescobaldiana.

Nel 1613 Frescobaldi sposa Orsola del Pino, la donna che gli aveva dato un figlio l'anno precedente, e che gliene darà successivamente altri quattro. Pochi sono i documenti sulla personalità e il carattere del musicista; e l'iniziale irregolarità di questa unione contribuisce, insieme ad altri indizi sparsi, a suggerire l'immagine di un Frescobaldi piuttosto passionale e vagamente libertino.

La popolarità di Frescobaldi si è intanto estesa a tutta la penisola, tanto che il futuro duca di Mantova, Ferdinando Gonzaga, cerca già dall'ottobre 1614 di assumerlo alla propria corte.

Allettato da favorevoli promesse, Frescobaldi vi si reca effettivamente nel febbraio 1615, ma senza la famiglia al seguito, ed evidentemente con intenti esplorativi. In questo equilibrio di contrattazione si inserisce la dedica a Ferdinando Gonzaga del primo libro di Toccate e partite, stampato a Roma all'inizio del 1615 e seguito pochi mesi dopo da una seconda edizione accresciuta. Ma Frescobaldi trova a Mantova un'atmosfera di sostanziale incomprensione, oltre alla poca attendibilità degli impegni di pagamento di cui già Monteverdi si era ripetutamente lagnato; decide quindi d'interrompere l'avventura mantovana, rientrando a Roma e riprendendo il suo posto di organista.

In questi primi decenni del Seicento arriva a piena maturazione la personalità artistica di Frescobaldi, che manifesta la fertile duplicità del suo pensiero compositivo. Se infatti le Fantasie del 1608 e i Recercari et canzoni francese fatte sopra diversi obliqui del 1615 sono floride manifestazioni di un pensiero contrappuntistico (cioè di una concezione strutturalmente polifonica della musica) diversa è l'ispirazione fondamentale delle Toccate e partite, 1614-1616, dedicate al duca di Mantova. Qui Frescobaldi dà vita a uno stile fiorito, rapsodico, che articola una sensibilità squisitamente accordale (verticale) in linee orizzontali a carattere ornamentale, stratificate con una specie di trasfigurato e semplificato contrappunto.

Nelle Toccate e partite l'esito è nuovo e originale; tanto che l'autore sente il bisogno di anteporre alla musica un'ampia e articolata prefazione, nella quale spiega come debba essere interpretato il suo nuovo stile.

Questa "maniera di sonare con affetti cantabili e con diversità di passi" è modellata sulla flessibilità dei "madrigali moderni, i quali quantunque difficili si agevolano per mezzo della battuta portandola hor languida, hor veloce, e sostenendola etiandio in aria (cioè ritardandone o accelerandone il tempo) secondo i loro affetti, o senso delle parole". Similmente il "modo di sonare le toccate non dee (...) stare soggetto à battuta", ma adeguarsi all'affetto, cioè al contenuto emozionale espresso dalla musica. E ogni singolo brano è composto da più "affetti".

"Nelle toccate" spiega Frescobaldi "ho avuta consideratione non solo che siano copiose di passi diversi et di affetti, ma che anche si possa ciascuno di essi passi sonar separato l'uno dall'altro onde il sonatore senza obbligo di finirle tutte potrà terminarle ovunque più li sarà gusto". Così le Toccate e partite rivelano un ulteriore motivo di straordinario interesse e di sorprendente modernità nell'affermazione di una sorta di "opera aperta": una riserva di materiali espressivi che l'esecutore può suddividere e articolare a proprio piacimento.

E gli stessi rifacimenti successivi del libro denotano una straordinaria flessibilità di questa musica anche a livello compositivo; come una materia che vive e si evolve in sintonia con il respiro creativo del suo autore.

Le Toccate sono le prime composizioni esplicitamente pensate per tastiera, e scritte su due righi corrispondenti alle due mani dell'esecutore, cioè scritte in

“intavolatura”. In esse compare un elemento che ritornerà nelle raccolte successive, cioè la scelta di schemi armonici molto popolari come base per la composizione dei singoli pezzi: la Romanesca, la Monica, il Ruggiero, la Follia.

Viene così ulteriormente chiarita una cifra fondamentale dell’arte frescobaldiana: il genio della variazione.

Capricci e toccate

Il periodo che va fino al 1628 è abbastanza povero di avvenimenti rilevanti nella biografia di Frescobaldi. Nel 1620 egli affianca il ruolo di organista in Santa Maria in Sassia all’impegno principale in San Pietro, a prestazioni occasionali presso altre istituzioni, all’insegnamento e all’attività di virtuoso presso il cardinale Pietro Aldobrandini.

Ma all’asciuttezza di dati biografici corrisponde un felice progresso compositivo, che si manifesta principalmente nelle due raccolte del Primo libro di Capricci fatti sopra diversi soggetti et arie in partitura (1624) e Il secondo libro di Toccate, Canzone, Versi di Hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti et altre partite (1627).

Nei Capricci del 1624, Frescobaldi ritorna a uno stile prevalentemente contrappuntistico, segnalato dalla scrittura in partitura (cioè su quattro pentagrammi); ma se il rigore della tecnica è il medesimo dei precedenti Ricercari, l’inventiva è straordinariamente ricca, dal momento che ingloba il clima rapsodico delle Toccate e partite. Ai brani costruiti sulla tradizionale solmisazione (ut re mi fa sol la), vengono accostati altri pezzi su soggetti singoli.

Così il capriccio “sopra il Cucco” (cioè sul canto del cucù) viene sintetizzato in una terza minore ripetuta a mo’ di ostinato dalla voce superiore e ripresa variata dalle altre.

Particolarmente singolari sono tre capricci: l’ottavo “cromatico di ligature al contrario, che è uno studio sulla risoluzione irregolare dei ritardi; il nono di durezze che è a sua volta uno studio integrale d’armonia dissonante”; il decimo con “obbligo di cantare la quinta parte, senza tocarla” (cioè senza suonarla). (Gallico 1986).

E che le dissonanze (le “durezze” appunto) siano qui elemento strutturale e discorsivo, è chiarito dallo stesso Frescobaldi: i Capricci contengono, infatti una prefazione che guida il lettore all’originalità dell’opera e alle sue difficoltà; qui l’autore spiega come convenga “in alcune durezze fermarvi con arpeggiarle accio che riesca più spiritoso il seguente passo”.

La prefazione dei Capricci è veramente illuminante per comprendere l’intreccio fra la figura del compositore e del virtuoso: “In questi componimenti intitolati Capricci, non ho tenuto stile così facile come ne miei Ricercari. Ma non si deve però giudicare la difficoltà loro prima di mettergli bene in pratica nell’istromento, dove si conoscerà con lo studio l’effetto che deve tenere. Come anche havendo atteso insieme la facilità, studio e

vaghezza, parendomi cosa assai convenevole a chi suona che se l'opere paressero di fatiche il cominciar da principio sino al fine si potrà pigliar, dove più piacerà di detti passi et finire in quelli che termineranno del suo tuono".

Dunque l'atto compositivo, lungi dall'essere isolato dall'esecuzione, è al contrario l'apoteosi della tecnica strumentale e dell'interpretazione; ed è un coinvolgimento totale della musicalità di chi suona, a cui è richiesto anche di cantare una parte supplementare nel decimo capriccio, quasi a sottolineare il ruolo di guida della voce umana che Frescobaldi non ha mai dimenticato. Vedendo "che da molti sia dismessa la pratica di detto studio della partitura", dice Frescobaldi, "ho voluto avvertire che in quelle cose, che (nei Capricci) non paressero regolate, con l'uso del contrapunto, si debba primieramente cercar l'affetto di quel passo e il fine dell'Autore circa la dilettezza dell'udito e il modo che si ricerca nel sonare".

Rigore del contrappunto, fioritura della tecnica, espressione degli affetti, sublimazione del canto, diletto per gli uditori: sono tutti aspetti che si fondono in questa raccolta matura, capolavoro della musica strumentale del primo barocco.

Il Secondo libro di Toccate, Canzone, Versi d'Hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti et altre partite d'intavolatura di cimbalo et organo (1627) è la prima raccolta di Frescobaldi a contenere musiche esplicitamente composte per l'organo, due delle quali prevedono lo specifico utilizzo della pedaliera. È quindi una sorta di antologia del magistero frescobaldiano: brani organistici legati ai momenti della liturgia; studi armonici; schemi di danze e arie; partite (cioè serie di variazioni) sopra famosi schemi armonici (ciaccona e passacaglio). Sebbene la struttura e l'esecuzione dei brani siano molto complesse, il tono generale della raccolta è di ariosa maturità.

Alla corte dei Medici

Nel 1628, a 45 anni, Frescobaldi impone una svolta alla propria carriera, trasferendosi a Firenze come "Organista del Serenissimo Granduca di Toscana".

Non conosciamo nel dettaglio quali fossero i suoi compiti in una corte in cui la musica aveva molto spazio, come quella dei Medici; ma è certo che egli vi risulta come il musicista meglio pagato, in virtù della fama internazionale ormai saldamente conquistata.

Frescobaldi comunque si adopera certamente come organista presso il Battistero di Firenze, come insegnante, come compositore di corte, e come virtuoso; un documento del 1630 ci dice che egli suona in presenza dell'ambasciatore di Francia alla Santa Sede in visita a Firenze, accompagnando due cantori di corte. Essendo Firenze una delle principali culle europee della monodia vocale, Frescobaldi deve cimentarsi con la musica vocale, fino a quel momento trattata occasionalmente in brani isolati e di secondario valore artistico.

Nascono così i due libri di Arie musicali da cantarsi sul Gravicimbalo e Tiorba. A una, a dua, e a tre voci, entrambi dati alle stampe nel 1630.

Anche essi fanno mostra di grande varietà formale e di multiforme articolazione nelle combinazioni delle voci.

Evidente è l'influsso di Claudio Monteverdi, principe della musica vocale nel primo Seicento, specialmente nei primi pezzi di entrambi i libri, esplicitamente definiti "in stile rappresentativo". Essi sono pensati per essere interpretati non solo vocalmente ma anche con misurati gesti del corpo; quasi scene drammatiche, benché senza la cornice di una vicenda articolata in eventi e personaggi.

Gli altri pezzi che compongono le raccolte delle Arie sono formalmente più strutturati rispetto al fluido e affettuoso recitativo di quelli in stile rappresentativo. Denominati Sonetti, Arie, Madrigali, essi sono pensati per voce sola, per duo, per trio. Così ad esempio l'aria a voce sola A miei pianti al fine un dì, dal secondo libro, nell'efficace brevità di poche battute descrive suggestivi percorsi cromatici sulle parole che trattano di lacrime. Gli esiti artisticamente elevati delle Arie musicali fanno rimpiangere che Frescobaldi non abbia fornito prove di musica teatrale, e che comunque così poco ci abbia lasciato composto per la voce.

L'apoteosi romana

Il soggiorno fiorentino di Frescobaldi è gravato dalla tremenda pestilenza che colpisce la città e l'Italia nel 1630, e che arriva a falciare un decimo della popolazione; un colpo molto grave dal quale il Granducato riesce a riprendersi lentamente e a fatica. Così Girolamo, attirato da allettanti prospettive economiche, rientra a Roma nel 1634.

Il decennio che lo attende sarà una sorta di apoteosi della sua fama internazionale di virtuoso, didatta e compositore. Ripreso il proprio posto come organista a San Pietro, Frescobaldi si pone sotto la protezione dei cardinali Antonio e Francesco Barberini, potenti e illuminati nipoti del papa Urbano VIII. E presto allarga la propria presenza di virtuoso anche al campo dell'oratorio, in particolare presso l'Arciconfraternita del SS. Crocifisso di San Marcello.

Nel 1635, un anno dopo il suo rientro, Frescobaldi dà alle stampe i Fiori musicali di diverse composizioni, Toccate, Kirie, Canzoni, Capricci, e Recercari in partitura a quattro utili personatori. Questa è certo la più ambiziosa stampa frescobaldiana, nata con l'intento di "giovare alli organisti havendo fatto tale compositione di tal stile di sonare, che potranno rispondere à Messe e à Vespri". I Fiori musicali, più di qualsiasi altra raccolta, sono una sorta di fedele registrazione del formidabile mestiere quotidiano di Frescobaldi organista.

La raccolta dei Fiori musicali si articola in tre cicli di musiche per altrettante messe, ciascuno costruito su un materiale melodico della tradizione del canto gregoriano, Messa della Domenica, Messa degli Apostoli, Messa della

Madonna. Frescobaldi propone agli organisti materiale strumentale da alternare (“rispondere”) con l’esecuzione vocale da parte del coro delle parti cantate della messa, divisa nell’ordinarium (con testo fisso) e nel proprium (con testo che varia con le festività). “Per le parti dell’ordinarium sono proposti brani da eseguire all’organo alternativamente – alternatim – in risposta ai versetti del canto corrispondente: alcuni sono dati scritti; l’esecuzione facoltativa degli altri è devoluta all’improvvisazione sulla tastiera. Per le parti del proprium, più Elevazione e Deo gratias, sono proposti brani sostitutivi, o meglio pezzi da sonare durante o a chiusura del rispettivo atto liturgico, e della lettura del testo eseguita dai celebranti” (Gallico 1986, p. 141).

I Fiori musicali sono costruiti secondo le direttive del Caeremoniale ecclesiastico romano che stabiliva il posto della musica nella liturgia e l’uso dell’organo.

“L’organista era difatti autorizzato dal Caeremoniale a intervenire alcune volte nella celebrazione come solista. Egli s’alternava al coro (...) e inoltre poteva sonare un brano libero, anche improvvisando dopo l’Epistola, dopo il Credo, durante l’Offertorio, durante l’Elevazione – a questo punto con grande dolcezza e gravità – e dopo la Comunione. Doveva inoltre eseguire brani appropriati all’inizio e alla fine del rito”.

In quest’ultima funzione si inquadrano i due pezzi finali della raccolta: Bergamasca e Capriccio sopra la Girolmeta. Essi ricavano il loro materiale musicale da melodie e schemi di danza popolari di origine cinquecentesca, estremamente diffusi nell’Italia (e nell’Europa) della prima modernità. Non stupisca l’inserzione di materiale profano in contesto liturgico; nonostante il dichiarato purismo della Controriforma, la festosità e la popolarità di queste musiche le rendono perfettamente adatte alla positiva conclusione della liturgia, nel segno della rinnovata unione con il Cristo.

Il panorama compositivo frescobaldiano dell’ultimo decennio comprende le Canzoni da sonare a una due tre et quattro edite nel 1634, che riprendono materiale da due precedenti e analoghe raccolte del 1628, completate da diversi nuovi pezzi; sono composizioni pensate per quattro esecutori e basso continuo, nel solco della tradizione cinquecentesca della canzone polifonica.

L’ultima edizione del primo libro di Toccate (1637) comprende nuove partite sopra noti schemi che abbiamo già incontrato (Romanesca, Monica, Ruggiero, Follia, e altre Correnti, Passacaglie, Ciaccone).

Particolarmente impressionante è la serie delle Partite cento sopra il Passachagli, vero monumento (e testamento) dell’arte frescobaldiana della variazione.

“Questa composizione muove da un modulo di base articolato in tempi distesi talora in due, talora in quattro battute. E l’intera elaborazione allinea molte più di cento repliche consecutive variate del modulo (...). Quello che impressiona nelle Partite cento, al di là delle segrete sottigliezze del progetto,

è il rinnovamento incessante delle immagini, pur congiunte con il motto di base. Repliche continuate, e metamorfosi” (Gallico1986, p. 165).

Gli ultimi anni

Negli ultimi anni della vita di Frescobaldi decade quell'ambiente ecclesiastico–aristocratico che lo aveva fin là sostenuto; lo stesso Urbano VIII è costretto nel 1642 a subire una sconfitta militare in una prova di forza sostenuta con il duca di Parma, e a rinchiudersi in Vaticano.

Ma la fama del musicista non viene intaccata; così Johann Jacob Froberger, organista della corte imperiale di Vienna e protagonista musicale di primo piano del secondo Seicento, ottiene nel 1637 il permesso di recarsi a Roma per studiare con lui, rimanendovi fino al 1641. Tutti gli organisti italiani resteranno fortemente influenzati dalle sue opere e dal contatto diretto con il suo insegnamento o con quello dei suoi allievi. E lo stesso Johann Sebastian Bach manifesterà il suo grande interesse per la musica di Frescobaldi, trascrivendo di proprio pugno nel 1714, a scopo di studio, i Fiori musicali.

La notte del primo marzo 1643, Girolamo Frescobaldi si spegne a Roma, alla messa per il suo funerale partecipano cantando i più importanti musicisti della città.

La sua fama sarebbe rimasta viva per tutto il secolo.

Efficacissimo sunto dell'originale grandezza di Frescobaldi è nelle seguenti parole dedicategli da André Maugars, un musicista francese che nel 1639 pubblica il resoconto di un suo soggiorno in Italia: “Non è senza motivo che questo famoso organista di San Pietro ha acquistato tanta reputazione in Europa; perché, nonostante le sue opere a stampa rendano sufficiente testimonianza delle sue qualità, tuttavia per ben giudicare della sua profonda scienza, bisogna ascoltarlo improvvisare toccate piene di ammirevoli ricerche ed invenzioni. È perciò che merita pienamente di essere proposto come modello a tutti i nostri organisti, per infondere loro la voglia di venirlo ad ascoltare a Roma”.

I virginalisti inglesi

Lo sviluppo secentesco della musica strumentale si esprime in Inghilterra attraverso la produzione della scuola virginalistica che trae origine dalla tradizione polifonica–organistica e riprende ed elabora il repertorio di danze e arie tradizionali che già con il liuto aveva trovato ampia fortuna. Il virginale contribuisce allo sviluppo di una consuetudine musicale “domestica” e borghese. Il declino della scuola virginalistica sotto l'influsso delle mode continentali avviene nella seconda metà del secolo, dopo la restaurazione monarchica.

Il contesto storico e geografico

L'evoluzione della musica strumentale è un fenomeno culturale e di costume ancor prima che tecnico, legato all'affermarsi della nascente società borghese. Il consumo “domestico” della musica rappresenta un aspetto non

secondario di questo processo, del quale protagonisti e testimoni privilegiati saranno gli strumenti a tastiera, a corde pizzicate: clavicembali, spinette, clavicordi e virginali, che per questa ragione possono essere ritenuti gli antenati del pianoforte, soprattutto sul piano culturale.

Nelle isole britanniche fiorisce e si spegne nell'arco di circa un secolo una scuola virginalistica con specifiche caratteristiche stilistiche e di repertorio. Il termine "virginale" nelle fonti inglesi dell'epoca indica genericamente uno strumento a tastiera, a corde pizzicate, ma non specificamente il virginale in senso proprio. La scuola virginalistica ha dato un contributo determinante, seppur decisamente radicato nella cultura inglese, all'affermazione della musica strumentale europea.

Le fonti, gli autori

I più antichi brani inglesi per virginale conosciuti risalgono alla prima metà del XVI secolo: si tratta di un Hornpipe di Hugh Ashton e di 10 altre danze, probabilmente dello stesso autore, inclusi in un manoscrittodatabile intorno al 1530. Bisogna però attendere i primi anni del Seicento perché vedano la luce le composizioni rappresentative della tecnica virginalistica più matura. Queste, in genere, ci sono pervenute in forma manoscritta e attraverso i cosiddetti commonplace books, antologie di brani di differenti autori compilate a uso privato, a beneficio delle famiglie patrizie presso cui i compositori si trovano a servizio e spesso trascritte da abili copisti piuttosto che dagli autori delle musiche.

Il più celebre ed esauriente commonplace book è senz'altro il Fitzwilliam Virginal Book, compilato probabilmente da Francis Tregian nei primi anni del Seicento. In questa raccolta sono rappresentati infatti tutti gli autori di musiche virginalistiche dell'epoca.

Molto significativa è la ricorrenza nel manoscritto di autori cattolici quali John Bull, che come altri cattolici trova rifugio in Olanda (1613), e soprattutto Peter Philips, un ecclesiastico cattolico inglese stabilitosi in Olanda, i cui brani, piuttosto rari nelle collezioni inglesi dell'epoca, sono qui abbondantemente rappresentati.

Philips, pur essendo uno tra i più celebri compositori dell'epoca, è misconosciuto in patria, probabilmente a causa del suo credo cattolico. Sue composizioni sono presenti in varie raccolte e ristampate per oltre 50 anni ad Anversa. Spesso considerato di scuola olandese, intrattiene in effetti con l'Olanda e i compositori di quelle terre uno stretto contatto: la sua musica sacra risente infatti dello stile di Jan Pieterszoon Sweelinck, ma questi a sua volta rielabora una pavana di Philips del 1580. Comprensiva di brani per consort di viole da gamba, spesso rielaborazioni di musiche originali per strumenti a tastiera, l'opera di Philips dimostra nel complesso una buona padronanza dello stile italiano (include infatti libri di madrigali e trascrizioni di madrigali e canzoni italiane), oltre a elementi strutturali tipicamente inglesi.

Il caso di Philips è comunque un'eccezione. I più importanti virginalisti, tutti attivi intorno all'epoca elisabettiana e negli anni immediatamente successivi, costituiscono una cerchia professionale abbastanza chiusa e omogenea: legati tra loro da rapporti di amicizia e pedagogici, educati nelle stesse o in analoghe istituzioni religiose, frequentano i medesimi ambienti di lavoro, completano tutti la propria formazione musicale teorica presso le università di Oxford e di Cambridge; tutti, all'apice delle rispettive carriere, presteranno servizio presso la Cappella Reale.

Il repertorio: formazione e caratteri

Gli autori di musiche per virginale sono generalmente organisti: il virginale offre ora un nuovo e più agile supporto espressivo a quella pratica della tastiera che fin da tempi remoti ha nell'organo il suo riferimento centrale. La prima riserva di materiale per le sperimentazioni sul nuovo strumento è costituita dunque dalla tradizione fiamminga di origine medievale: la polifonia vocale sacra e l'elaborazione della monodia del canto gregoriano, da sempre pane quotidiano dell'ufficio organistico. Per tutto il Cinquecento la musica per strumenti a tastiera si intende indifferentemente destinata all'organo o al virginale.

Lo è quella di John Bull, virginalista che esalta l'aspetto di ricerca nelle sue composizioni: preludi, fantasie, brani basati sul cantus firmus, in cui le sperimentazioni ritmiche e armoniche mirano all'esplorazione delle possibilità tecniche dello strumento e dell'agilità manuale del musicista, di nuovi effetti sonori che raggiungono risultati talora sorprendenti.

Bull, il più ardito sperimentatore tra i maggiori virginalisti, si rivela abile anche nella tecnica della variazione su arie tradizionali, e nell'elaborazione di musiche per danza (in quest'epoca quasi esclusivamente la coppia Pavana – Gagliarda) il cui virtuosismo strumentale raggiunge ormai livelli di complessità che ne fanno musica di puro ascolto, svincolata dalla funzione legata al ballo.

I tratti stilistici della scuola virginalistica sono abbastanza omogenei, ferme restando le specificità "artigianali" di ogni suo componente. Orlando Gibbons, ricordato come raffinato esecutore, si cimenta in un'ampia gamma di forme, eccellendo nell'arte della fantasia, oltre che nella tecnica del ground e della variazione.

Thomas Morley, allievo del celeberrimo William Byrd, è ricordato anche quale autore del più famoso trattato musicale del Rinascimento inglese, *A Plaine and Easie Introduction to Practical Music*. Nelle musiche per virginale Morley dà il meglio di sé nelle variazioni su arie tradizionali, riservando il genere della fantasia al gruppo di viole da gamba.

Ci sono pervenuti innumerevoli brani attribuiti a William Byrd, molti dei quali certamente apocrifi: nella copiatura e circolazione dei manoscritti accade di frequente che le composizioni vengano annotate sotto il nome non già dell'autore, ma di un copista, di un esecutore o, come in questo caso, di un

compositore tanto rinomato da dare lustro con la propria firma a opere di musicisti più oscuri o ignoti.

Nella pubblicazione di musiche a stampa peraltro in quest'epoca è tutt'altro che raro il caso di autori sconosciuti o editori senza scrupoli che accreditassero con nomi famosi le proprie o altrui opere per assicurarne il successo.

In Byrd risalta tra l'altro una notevole vena descrittiva: interamente dedicato ad opere di Byrd è il *My Ladie Nevells Book of Virginal Music*, compilato dal più illustre copista dell'epoca, John Baldwin di Windsor. In esso è contenuta, oltre alle immancabili fantasie e coppie di danze, la ricostruzione musicale di un evento bellico: *The Marche Before the Battel – The Battel – The Galliarde for the victorie* ("Marcia prima della battaglia – La battaglia Gagliarda per la vittoria").

Nel Seicento certa musica strumentale, alla ricerca di una propria autonomia espressiva, tenta di descrivere col suono eventi e oggetti: imitazioni onomatopeiche di versi d'animale, suoni di campane (*The Bells*, "le campane", è il titolo d'un altro famoso brano di Byrd contenuto nel *Fitzwilliam Virginal Book*), temporali, segnali di battaglia e fragori bellici sono sempre più diffusi nella produzione virginalistica: la battaglia diviene una forma musicale.

I brani descrittivi della battaglia di Byrd si aprono con una solenne marcia d'apertura e si concludono con una festosa gagliarda finale, le quali si trasformano in pretesti per l'esecuzione delle diminuzioni sullo strumento. Tra questi due brani si sviluppa *The battell*, la vera e propria descrizione della battaglia, a sua volta suddivisa nelle sue fasi da titoli evocativi.

Le fasi della battaglia sono: *The souldiers summons* (La convocazione delle armate), *The marche of footemen*, *The marche of horsmen* (Marcia della fanteria, Marcia della cavalleria), ritmicamente ben differenziate tra loro a connotare l'ingresso in campo dei due diversi battaglioni, *The trumpetts* (onomatopea delle trombe marziali), *The Irishe marche* (Marcia irlandese), *The bagpipe and the drone* (onomatopea della zampogna), *The flute and the droome* (onomatopea del flauto e tamburo), *The marche to the figthe* (descrizione delle fasi dello scontro, con l'indicazione della fanfara – *Tantara tantara* – e dell'impatto decisivo – *The battels be joyned*) e infine *The retreat* (La ritirata).

Queste musiche di Byrd saranno riprese sessant'anni più tardi, con l'aggiunta di altri due brani (*The Burying of the Dead* e *The Soldiers' Delight*), nell'*Elizabeth Rogers Virginal Book*, altro importante manoscritto che contiene anche brani di Gibbons e altri celebri virginalisti.

In un certo senso l'*Elizabeth Rogers Virginal Book* va oltre gli esperimenti di Byrd, presentandosi come una straordinaria cronaca di storia inglese del periodo: in esso sono "narrati" in musica i fatti che portarono alla Repubblica di Cromwell, dalla invasione scozzese in Inghilterra (*The Scots March*), alla guerra civile tra le armate fedeli al Parlamento (*Sir Thomas Fairfax's March*) e

quelle fedeli al re (Prince Rupert's March), la sconfitta delle armate realiste (Rupert's Retreat), le canzoni del Protettorato (The King's Complaint) e la speranze per la restaurazione monarchica (When the King Enjoys His Own Again e What if the King Should Come to the City).

Le ambizioni narrative della musica virginalistica sono il sintomo inequivocabile della svolta culturale che la musica strumentale sta determinando: si fa strada una "ragione" puramente musicale; il suono tende a emanciparsi dalla schiavitù della parola per descrivere, celebrare, riferirsi al mondo direttamente e senza la mediazione del testo poetico.

All'evoluzione culturale della "ragione musicale" è strettamente funzionale lo sviluppo di una peculiare tecnica strumentale. In questo campo il virginale offre un territorio tutto da esplorare; si tratta di una evoluzione che non ha carattere provocatorio o rivoluzionario, ma è al contrario profondamente inserita nella tradizione musicale inglese.

Non è un caso se nello stesso Nevells Book è presente, nel titolo Hugh Ashtons Grownde, il riferimento di Byrd al meno illustre predecessore Hugh Ashton, che cinquant'anni prima era stato tra i pionieri della scuola: il mezzo secolo di evoluzione tecnica e artistica trascorso tra i due non ha cancellato ciò che in quest'omaggio assume emblematica evidenza: la vera novità resa possibile dall'impiego di uno strumento come il virginale è l'appropriazione da parte della tradizione musicale organistica delle forme di danza, l'ingresso nella musica colta del marcato senso del ritmo proprio della musica da ballo, e delle arie di vasta circolazione.

Condizioni socio-culturali

Per un maestro di cappella, legato a doppio filo al servizio religioso nella pratica quotidiana dell'organo, non doveva essere poca cosa il poter disporre di una tastiera portatile da usare secondo i più svariati bisogni.

L'introduzione del virginale nelle case dell'aristocrazia come strumento didattico per le nobili allieve (a cui sono spesso dedicati e intitolati gli stessi commonplace books) e per diletto dei loro oziosi pomeriggi sarà per i virginalisti un'ulteriore occasione di elaborazione del repertorio.

L'incerta etimologia di "virginale" è contesa tra il termine latino virga o virgula che starebbe a indicare il salterello (cioè l'asticciola di legno che, mossa dai tasti, salta a pizzicare le corde dello strumento) e la destinazione d'uso dello strumento, volta soprattutto all'esercizio musicale delle fanciulle. Quale che sia la verità, certo è che sempre di più l'immagine del virginale si andrà associando alla figura della casta adolescente di buona famiglia; si può supporre peraltro che non pochi e piccanti doppi sensi abbia prodotto la denominazione di questo strumento: gli stessi titoli delle prime due raccolte pervenuteci a stampa di musica virginalistica, Parthenia e Parthenia In-Violata sono giochi di parole sul soggetto della verginità (nell'ultimo titolo il virtuosismo linguistico si arricchisce del riferimento a brani per virginale e viola da gamba).

I rapporti con la tradizione del liuto

È opinione affermata che la scuola virginalistica inglese sia erede diretta di una più antica tradizione: quella del liuto, la cui gloriosa storia in Inghilterra è a quell'epoca giunta all'apice e prossima al declino. Più di un manoscritto per virginale contiene tra le sue pagine trascrizioni di brani dei più famosi liutisti dell'epoca: il Fitzwilliam Virginal Book riporta trascrizioni di brani del celeberrimo John Dowland e di Robert Johnson; l'Elizabeth Rogers Virginal Book trascrive da Robert Johnson e da John Wilson.

Il virginalista Thomas Morley è anche autore di musica per liuto, e pubblica il suo First Booke of Consort Lessons (1599) con le intavolature per questo strumento.

Ma la versatilità dei compositori e la pratica generalizzata della trascrizione sono delle costanti a quest'epoca e non bastano a spiegare la natura del rapporto tra i due strumenti: l'omogeneità tra i due repertori, per genere, titoli, scrittura musicale è tale da richiedere spiegazioni più approfondite.

Lo status del liutista nell'Inghilterra del Cinquecento e del Seicento è di altissimo prestigio: il liuto è l'unico strumento polifonico non a tastiera; la sua maneggevolezza e versatilità lo rendono generalmente più abbordabile di questi, sicché il liutista, che pure deve avere pratica di contrappunto, è al tempo stesso tradizionalmente vicino al repertorio profano e all'uso ludico della musica.

Il rapporto che i liutisti hanno con la polifonia è molto diverso da quello degli organisti, trovandosi essi in qualche modo costretti a dare ai problemi del contrappunto soluzioni empiriche, adeguate alla natura e ai limiti del proprio strumento. I virginalisti a loro volta, da secoli abituati alle possibilità armoniche praticamente illimitate dell'organo, che riunisce teoria e pratica in un unico gesto, a contatto col loro nuovo e più limitato strumento per la prima volta si pongono "problemi da liutista", ossia ricercano soluzioni empiriche a problemi teorici, fondando così lo specifico idioma dello strumento.

Emblematica è la vicenda di Giles Farnaby, altro importante virginalista dell'epoca; egli è certo tra i più famosi, tuttavia non appartiene alla schiera dei suoi illustri colleghi almeno per un particolare non secondario: di professione non è organista, ma falegname. Dimostra, tuttavia, una spiccata attitudine sperimentale sullo strumento, specie nell'elaborazione di danze e nella tecnica della variazione.

Peraltro non solo nel repertorio ma proprio sul piano della tecnica di produzione del suono tra la famiglia dei liuti e quella degli strumenti a tastiera a corde pizzicate c'è molta più contiguità di quanto non appaia a un primo sguardo: in entrambi i casi il suono viene prodotto pizzicando una corda tesa su di una cassa di risonanza; l'unica differenza sostanziale consiste nel fatto che negli strumenti da tasto la corda viene fatta vibrare meccanicamente, per mezzo di una leva. In tal senso dunque i virginali, e

con essi tutti gli strumenti da tasto a corde pizzicate, si potrebbero ritenere a buon titolo “eredi meccanizzati” dei liuti.

Più che di eredità tout-court della scuola virginalistica dalla tradizione liutistica si potrebbe dunque parlare di una singolare appropriazione da parte dei virginalisti del repertorio liutistico: gli accademici, i musicisti per eccellenza, dignitari della grande tradizione vocale polifonica, scoprono un “liuto meccanizzato” sorprendentemente adeguato alle proprie competenze, e si appropriano così di un mezzo espressivo forse meno nobile ma certamente molto più diffuso nel tessuto sociale, più facilmente godibile da tutti, più vendibile.

Epilogo della scuola virginalistica inglese

L'ultimo esponente della scuola virginalistica è Thomas Tomkins, altro allievo di Byrd, attivo alla Cappella Reale. Tomkins non solo si mantiene sulla linea del maestro, ma risale addirittura più a monte: la sua musica per virginale rivela adesione al vecchio stile polifonico nella preoccupazione di conferire uguale importanza alle diverse voci della composizione. La sua scrittura appare ben lontana dalla caratterizzazione idiomatica, in senso ritmico e melodico, verso cui muove la musica del suo tempo.

Verso la metà del Seicento il termine “virginale” in tutta Europa inizia ad avere un'accezione molto più ristretta di quella generica di “strumento a tastiera a corde pizzicate” che appartiene alla tradizione inglese del primo Seicento: d'ora in avanti designerà specificamente uno strumento di forma rettangolare e di piccole dimensioni. Il che non è segno di una solida affermazione della scuola inglese al di là della Manica, ma del suo contrario: lo strumentalismo che si è evoluto in continente rappresenta la tendenza generale e la scuola virginalistica inglese segna il passo anche dentro ai propri confini.

Tra gli autori inglesi non si può parlare più, dalla metà del Seicento, di “composizioni per virginale”: un musicista come John Blow, maestro di Henry Purcell, ricopre nel 1669 l'incarico di virginalista nell'orchestra reale, e pochi anni dopo diviene Gentleman e quindi Master of the Children della Cappella Reale, apparentemente all'insegna di una tradizione immutata nella monarchia restaurata.

Ma la sua musica strumentale (e non solo quella) risulta notevolmente influenzata dagli sviluppi europei, in particolare dalle nuove suites di danze italiane e francesi.

È una svolta storica della quale gli eventi musicali non sono che un riflesso: la Repubblica di Cromwell determina la fine improvvisa di una tradizione virginalistica al massimo del suo splendore non tanto con l'ostacolarne le prospettive di sviluppo quanto resecandone di netto le radici con la semplice distruzione, per decreto ufficiale, di tutti gli organi delle chiese: il che ha per conseguenza il disorientamento e la privazione dello statuto professionale

per i musicisti professionisti, vissuti dalla nascita all'ombra della propria cappella musicale e della tradizione organistica.

Tra i vecchi virginalisti e i musicisti della nuova scuola che sorge alla metà del secolo (con musicisti quali Matthew Locke e John Blow) vi è dunque una cesura netta ma giustificata solo da circostanze esterne e accidentali: priva di motivazioni intrinseche ma irrimediabile quanto può esserlo lo spezzarsi di una catena di magistero artigianale. E gli effetti, non necessariamente negativi, si vedranno in una inedita "continentalizzazione" del gusto: nell'assorbimento spesso compiaciuto di stili e atteggiamenti che vanno dalla sostanza musicale vera e propria fino all'adozione di convenzioni notazionali e termini musicali alloglotti.

Jacob Van Eyck e Il giardino delle delizie flautistiche

Jacob van Eyck raccoglie ne Il giardino delle delizie flautistiche più di 100 composizioni, quasi tutte basate su melodie di vasta circolazione, le quali, esposte e poi variate in un susseguirsi di elementi di crescente complessità e difficoltà di esecuzione, sono state fissate sulla pagina dalla penna di uno o più anonimi trascrittori. Der fluyten lust-hof, oltre a fornire preziose informazioni sulla pratica, di regola non scritta, della variazione estemporanea, offre anche una testimonianza di straordinario interesse sulla circolazione di melodie nell'Europa della prima metà del Seicento.

La circolazione europea di melodie

Il giardino delle delizie flautistiche (Der fluyten lust-hof) di Jacob van Eyck è una raccolta di musiche strumentali, pubblicata ad Amsterdam nel 1649 dall'editore Paulus Matthysz. La destinazione dichiarata nell'introduzione è per flauto solo, diritto o traverso, fatta eccezione per cinque brani a due flauti.

I brani di cui si compone la raccolta sono di carattere estremamente eterogeneo: modelli melodici su cui si intonano testi liturgici e devozionali e su cui si cantano i salmi durante le funzioni nella cattedrale di Utrecht; canzoni e melodie di danza popolari di diversa provenienza e di diverso genere; arie vocali e musiche strumentali d'autore noto; forme puramente strumentali di carattere preludante.

Il giardino delle delizie flautistiche deriva in parte il suo repertorio da un'antologia già pubblicata, anch'essa ad Amsterdam, nel 1621. Si tratta della raccolta di testi poetici, a volte corredati della relativa melodia, Friesche lusthof (Giardino dei piaceri Frisone) compilata in collaborazione con Jacob Vredeman, da Jan Janszoon Starter, il quale, come dice il nome stesso, può essere ritenuto l'iniziatore di questa tradizione fiamminga di antologie a stampa che collazionano arie di diversa origine e provenienza.

Ma i materiali melodici utilizzati da van Eyck provengono, oltre che dalle Fiandre, da Germania, Inghilterra, Francia, Italia e Spagna, Paesi profondamente legati alle Fiandre, all'epoca, da molteplici rapporti economici, commerciali, politici e culturali. In alcuni di essi una fiorente

editoria musicale favorisce un'ampia circolazione di brani che conoscono una rapida diffusione in tutta Europa, e si impongono talvolta come modelli per variazioni anche in aree distanti dal luogo d'origine.

A volte è il titolo stesso a suggerire la provenienza della melodia variata, vuoi in forma esplicita (ad esempio: Frans Ballet, Ballo francese; Engels Lied, Canzone inglese; Een Spaense Voys, Aria spagnola; Frans Air, Aria francese), vuoi in forma implicita (ad esempio: Si vous me voules guerir, Amarilli mia bella, Lus de mi alma).

Le indicazioni di provenienza ricavabili dalla lingua del titolo tuttavia sono a volte fuorvianti, o rimandano a fonti intermedie e a una precedente circolazione del brano. È il caso di Prins Robbert Masco, deformazione dell'inglese Prince Robert Masque, e di Excusemoy, francesizzazione di Can She Excuse My Wrongs, di John Dowland, peraltro già parafrasata dallo stesso autore in The Earle of Essex Galiard.

Casi come quello di Excuse moy sono comunque utili testimonianze della vasta diffusione di tanti brani e degli adattamenti linguistici da essi subiti: su melodie note si cantavano spesso traduzioni in altre lingue del testo originale o componimenti poetici del tutto diversi da esso.

Spesso (ed è quello che accade ne Il giardino delle delizie flautistiche) alcune canzoni, private del testo, vengono ridotte a melodie strumentali sulle quali eseguire variazioni.

È questo il caso, ad esempio, di Amarilli mia bella, aria di Giulio Caccini su testo del Guarini, pubblicata in Italia ne Le nuove musiche una ventina d'anni prima, ma la cui eco evidentemente risuonava ancora in tutta Europa, fino alla lontana Utrecht.

Il tema vocale di Caccini, ridotto da van Eyck alle esigenze esecutive e interpretative del flauto, viene elaborato in tre variazioni. Nella seconda di queste, la più elaborata, le diminuzioni si susseguono con crescente complessità, fino a perdere poi, nella terza variazione, i più evidenti caratteri della semplice melodia originaria, ripresa di quando in quando solo per esporne brevemente alcuni frammenti: Una parte rilevante dei brani trascritti e variati ne Il giardino delle delizie flautistiche è tratta da repertori sacri, verosimilmente usati durante le funzioni liturgiche e in occasione di festività religiose nell'Olanda calvinista.

Le variazioni

I procedimenti seguiti da van Eyck nel trattare questi e altri materiali, nel costruire le sue variazioni sono caratteristici di un'epoca di transizione, che vede progressivamente spostarsi l'attenzione del musicista e dell'ascoltatore dall'elemento melodico verso quello armonico.

Così vi sono variazioni in uno stile più arcaico, costruite secondo la tecnica della diminuzione e caratterizzate dal frequente procedere per gradi congiunti, alternate ad altre più moderne, che evidenziano il substrato

armonico del tema grazie a una forte incidenza di intervalli ampi e all'impiego, talvolta, di interi passaggi di accordi arpeggiati.

L'allontanamento da quei procedimenti che privilegiavano l'andamento per gradi congiunti segna anche l'emancipazione da un linguaggio neutro, indifferentemente vocale o strumentale, in favore di uno stile legato allo specifico idioma strumentale.

Le più comuni formule di diminuzione giungono a van Eyck da una tradizione prevalentemente orale, quantunque codificata in specifici manuali da più di un secolo, a partire dalla pubblicazione della Fontegara di Silvestro Ganassi. La ricorrenza in queste fonti di indicazioni come "per cantare et suonare con ogni sorte de stromenti" va di pari passo con le insistenti raccomandazioni, ivi rivolte agli strumentisti, di imitare la voce umana. Tuttavia col tempo i virtuosi cantori e strumentisti tendono a esaltare le rispettive potenzialità tecniche ed espressive, elaborando tecniche di variazione differenziate.

In van Eyck l'esposizione del tema è seguita, nella maggior parte dei casi, da una semplice ma elegante diminuzione, cui seguono variazioni progressivamente più complesse, in numero variabile, dove a volte si alternano, ma più spesso coesistono, elementi lessicali di vario genere. Il linguaggio piano e cantabile e la spigolosità di certi salti non si alternano dunque a debita distanza, né in maniera casuale e incoerente, ma con la scorrevolezza di chi preferisce un virtuosismo sottile a eccessi quali quelli descritti da Francesco Rognoni nella Selva de varii passaggi.

Là dove van Eyck si addentra in procedimenti lontani dalla vocalità, sembra farlo non tanto per esibizione virtuosistica, quanto per infrangere i limiti imposti dallo strumento cui i brani de Il giardino delle delizie flautistiche sono destinati.

Il flauto, strumento monofonico, non può esprimere strutture polifoniche o armoniche, ma a esse può alludere. Il flauto di van Eyck dà spesso la sensazione di un solista che si accompagna da sé, sostituendo talvolta la nota del tema con le note arpeggiate dell'intero accordo che la sottende. In alcuni casi, insomma, la variazione cita, arpeggiandolo, una sorta di accompagnamento, di armonizzazione ideale della melodia esposta all'inizio.

Altrove però, ad esempio in Boffons, avviene in qualche modo l'inverso: il tema esposto è costituito da una successione di accordi arpeggiati, e le variazioni consistono nel riempimento melodico di questi arpeggi, in un susseguirsi sempre più rapido di gruppi di note, più nutriti ad ogni nuova variazione.

Gli accordi esposti da van Eyck nel tema sono costruiti su Sol, Re, Sol, Do, Re, Sol, cioè sul I, sul V, di nuovo sul I, poi sul IV, ancora V e I grado della scala di Sol maggiore. Si tratta degli accordi costruiti sui gradi più forti della scala maggiore: il I, il V e il IV, cioè il fondamentale, la dominante e la sottodominante.

La prima metà del Seicento è il periodo in cui, gradualmente e quasi insensibilmente, viene affermandosi una nuova sensibilità armonica, in cui le relazioni tra accordi vengono ad assumere funzioni e gerarchie che saranno proprie del sistema tonale.

La successione di accordi sul I, sul V e di nuovo sul I grado si qualifica sempre di più, in quest'epoca, come unità testuale minima, come formula suscettibile di ampliamenti, digressioni e sviluppi ma pur sempre conclusa in se stessa: ed è la successione di accordi che, più avanti negli anni, verrà chiamata cadenza perfetta, che è alla base del sistema di relazioni sonore che caratterizza il linguaggio tonale.

In Boffons troviamo traccia di questa nuova sensibilità tonale, del sistema di relazioni armoniche che viene prendendo corpo in quest'epoca: la sequenza di accordi con cui si apre il brano, che si allarga a comprendere anche il IV grado, è il primo ampliamento di questa unità testuale minima: gli accordi sul IV e sul V grado sono ambedue legati da relazioni di quinta con la fondamentale; la definizione dell'ambito tonale risulta rafforzata da questa cornice di quinte che racchiude l'accordo di tonica.

Tra popolare e colto

Dalla piazza al compositore

Nel Seicento la circolazione di modelli musicali tra cultura di tradizione orale e civiltà della scrittura è determinante per lo sviluppo delle nuove tendenze formali e stilistiche della musica. La canzone strumentale, la sonata, la toccata organistica, il concerto assorbono modalità di esecuzione e di elaborazione che appartengono al mondo popolare, ma anche la cultura orale a sua volta nel Seicento è particolarmente recettiva all'assunzione di modelli musicali elaborati dai compositori di alta scuola.

Tradizione orale e circolazione scritta

“C'era una volta un re di Vallepelosa, che aveva una figliuola chiamata Zoza, la quale (...) mai non si vedeva ridere. Il misero padre (...) non tralasciava alcuna cosa per toglierle la malinconia, e faceva venire, per stuzzicarla a ridere, ora quelli che camminano sulle mazze, ora quegli altri che s'infilano nei cerchi, ora i mattaccini, ora Mastro Ruggiero”. Questo Mastro Ruggiero, ricordato nel Pentamerone di Giovanbattista Basile, è un cantore, suonatore e forse anche saltimbanco il cui nome ricorre nelle cronache napoletane tra gli anni Ottanta del Cinquecento e gli anni Venti del Seicento.

A questo personaggio si presume sia legata l'origine del nome di una danza assai diffusa nel Seicento in molte parti d'Italia: il Ruggiero appunto, nella cui vicenda si riflette la storia dei rapporti tra livelli culturali diversi, tra diverse regioni, tra circolazione scritta e tradizione orale della musica nell'Italia del Seicento.

Mastro Ruggiero è una di quelle figure a metà strada tra il mondo popolare e gli ambienti professionali della musica colta di tradizione scritta che all'inizio del Seicento hanno avuto funzione di tramite tra livelli culturali e linguaggi

musicali diversi, rinvigorendo l'universo estenuato delle artificiose polifonie di cinquecentesca memoria con l'apporto di materiali provenienti dalle piazze, dai carnevali, dalle feste popolari urbane e contadine.

Il mondo semialfabetizzato degli artigiani, di ciabattini, barbieri, bottai e carradori è, agli inizi del Seicento, il mondo da cui provengono la maggior parte dei musicisti professionisti che suonano nell'orchestra del Senato della loro città, nella cappella musicale del duomo, a palazzo come per i matrimoni di gente del loro ceto, o in piazza per il carnevale, e per accompagnare gli spettacoli di saltimbanchi, burattinai, imbonitori. Costoro, ancora memori del patrimonio musicale contadino e artefici della sua urbanizzazione, sono pure in grado di leggere ed eseguire brani musicali di tradizione scritta, o di fissare sulla pagina i più diffusi tra i brani musicali circolanti nel loro ambiente.

Nei conservatori vengono accolti bambini ciechi, orfani e trovatelli, con l'intento di fornir loro un'educazione di base e insegnar loro il mestiere di musicisti: lì apprendono a cantare, suonare degli strumenti musicali, leggere e scrivere la musica. In queste scuole di carità, dunque, gente appartenente al mondo popolare urbano e contadino entra in contatto con le pratiche della musica colta, della scrittura, delle regole della composizione, sia pur apprese in maniera rudimentale.

Questa gente, che senza perdere il contatto con l'ambiente di provenienza frequenta pure, per l'esercizio della propria professione, chiesa e palazzo, si colloca socialmente nella fascia intermedia tra popolo e alta società e funge da filtro permeabile per la circolazione di cultura tra livelli sociali diversi e distanti tra loro. Il Seicento è forse il secolo in cui più marcatamente si definisce la scollatura, anche sul piano musicale, tra cultura della scrittura e civiltà orale.

Il nuovo interesse per le arti e per il loro esercizio pratico da parte dell'aristocrazia da un lato, e la definizione di un ceto popolare urbano distante dal mondo contadino e culturalmente autonomo, dall'altro, contribuiscono a formare in questo secolo le basi di quell'articolazione di livelli culturali diversi che è caratteristica della città moderna.

I musicisti di fascia artigiana, i suonatori di piffero, di tromba e di tamburo delle orchestre cittadine e militari, i flautisti, i violinisti delle cappelle sacre e di palazzo, per lo più sconosciuti o individualmente poco noti per non aver lasciato pagine di composizioni o trattati di teoria e pratica musicale, pure hanno contribuito in maniera assai rilevante a formare il paesaggio musicale del Seicento, a orientare lo sviluppo della cultura musicale nella direzione che porta, per passaggi articolati, alla formazione di nuovi linguaggi, nuove forme, nuovi generi.

La composizione strumentale

Ai musicisti di fascia artigiana, ai repertori popolari e popolareschi da loro tramandati e introdotti in chiesa e a palazzo, si deve l'adozione da parte di

compositori colti di modelli musicali che, ampliati e variati con le regole della musica di tradizione scritta, orientano quest'ultima verso l'acquisizione di nuovi linguaggi.

La grande diffusione secentesca di repertori da danza, che, ordinati nella forma della suite, diventano anche musica d'ascolto, trascendendo la funzione legata al ballo, si deve in gran parte all'avvicinamento, compiuto in questo secolo, di pratiche musicali di diverso livello: la figura del musicista esecutore di musica d'intrattenimento e da ballo e la figura del compositore sono meno distanti di quanto non fosse in passato, e in certa misura si sovrappongono e si fondono.

Nel Seicento si afferma la composizione strumentale, che nasce soprattutto come elaborazione scritta di melodie di vasta diffusione: variazione, ricercare, fantasia, capriccio sull'aria di Ruggiero, di Romanesca, sull'aria della Monica, sulla Girometta, sulla follia sono i nomi più di frequente assegnati a queste costruzioni musicali su temi popolari.

Le composizioni strumentali approdate alla pagina scritta nei primi decenni del Seicento rappresentano, in fin dei conti, l'elaborazione di quei quaderni e fogli d'appunti sui quali gli strumentisti, per integrare e non del tutto per sostituire la memoria, annotavano le linee fondamentali dei brani del loro repertorio.

Il quaderno d'appunti, quando a utilizzarlo non è più un musicista girovago, un cantastorie o un violinista di second'ordine, ma è un compositore di alta scuola e consueto alla pratica grafica e compositiva della scrittura, diventa il libro di toccate, la raccolta di ricercari, di capricci, fantasie di compositori come Frescobaldi, Trabaci, Pasquini, Storace.

Sonate e canzoni

Il critico Lorenzo Bianconi ha brillantemente descritto "come, nei primi decenni del Seicento, la distinzione tra canzone e sonata (...) sia soprattutto una distinzione sociologica: gli autori di canzoni sono perlopiù organisti (e come tali dotati di una formazione teorica completa, oltre che di esperienza manuale), gli autori di sonate perlopiù suonatori (nella maggioranza di violino, lo strumento monofonico emergente). Più spiccata in questi ultimi è la ricerca dell'effetto sonoro idiomatizzato, lo sfruttamento delle risorse tecniche specifiche dello strumento, l'invenzione timbricamente più definita. L'organista compositore eccelle invece nella complessità e nitidezza dell'ordito contrappuntistico, che nell'orizzonte del violinista autore di sonate occupa una posizione arretrata".

È vero che nel corso del secolo la produzione di sonate diventa preponderante sulla produzione di canzoni, che la ricerca timbrica e il gioco di contrapposizioni tra organici, la virtuosistica abilità dell'esecutore e il risalto dato al suo strumento nell'ordito della composizione sono storicamente determinanti nel delineare la vicenda del concerto grosso e del

concerto solistico, e con essi le vicende di quella che sarà la grande produzione di musica strumentale del Settecento.

È dunque in qualche misura il violinista di strada, il musicista virtuoso approdato a corte e assunto di fresco a nuova dignità di compositore, a trionfare, sul piano storico, sul compositore di tradizione, cresciuto alla scuola di contrappunto frequentata sui banchi degli organi e negli ambienti colti di chiesa e di palazzo.

È vero però, e altrettanto importante sul piano storico, il fatto che le musiche di strada vengono asservite al processo di trasformazione della musica colta soprattutto da parte degli organisti, dei compositori di canzoni, cioè da parte di coloro che, spogliandole delle loro caratteristiche timbriche, appiattite sul suono più neutro dell'organo, le trasformano in puro materiale sonoro, pronto a essere variato ed elaborato in quel fecondo e multiforme laboratorio che è il mondo della musica per strumenti a tastiera del Seicento.

L'arte della variazione si fonda essenzialmente sulla ripetizione di un'unica struttura musicale, la quale, costantemente modificata, pure deve essere sempre riconoscibile e riconducibile alla forma originale. Si sviluppa così, nella produzione dei maestri organisti della prima metà del Seicento, la tendenza a costruire brani musicali fondati sulla ripetizione continua di un'unica formula, magari affidata ai tasti toccati dalla mano sinistra, mentre la destra esegue su di essa intrecci di note.

Le poche note della melodia di base diventano importanti in ragione della possibilità di costruirvi sopra elaborate strutture di consonanze. Esse, insomma, si qualificano sempre più come successioni armoniche, come gradi di un percorsotonale, che come linea melodica.

L'uso di bassi ostinati come formule di base su cui eseguire variazioni virtuosistiche introduce a una nuova attenzione per la scansione di blocchi accordali: in altre parole, a una nuova sensibilità armonica. Questa contribuisce, al pari della esplorazione timbrica dei virtuosi violinisti, allo sviluppo delle nuove forme concertanti. Concomitante alla grande fortuna del melodramma, che dà alla voce del cantante predominanza sugli strumenti d'accompagnamento, con essa concorre nel formare il panorama musicale che, nei suoi esiti settecenteschi, sancirà l'affermazione del sistema tonale e ne produrrà le regole e le strutture di base.

Dal compositore alla piazza

Ai musicisti di fascia artigiana, cui si deve l'introduzione nell'universo della musica colta di nuove forme e di nuove sensibilità, si deve, di converso, anche l'introduzione nei repertori popolari di quei modelli di derivazione colta che nella tradizione orale italiana sono vivi ancor oggi, e che portano i segni inequivocabili dei modelli musicali seicenteschi.

Al mondo popolare urbano tornano anche i modelli musicali da esso originati e rielaborati in sede colta: le Girometta, i Ruggiero, le pastorali natalizie, le monferrine, ancor oggi suonate e cantate da contadini, dapastori e da

professionisti dello spettacolo popolare quali i cantastorie e i musicisti ambulanti, ritornano dai palazzi, in cui Mastro Ruggiero li ha condotti e Frescobaldi modificati, alle piazze in cui il nipote di Mastro Ruggiero li rievole; dai mercati, dalle fiere, dai carnevali nel corso dei quali queste piazze si popolano tornano ai bottegai, ai falegnami, e anche ai contadini, ai pastori che, venuti in città a vendere le uova o a portare il latte, restituiscono queste musiche alla cultura delle campagne.

La devozione popolare, praticata anche attraverso l'esecuzione collettiva delle laudi, il canto processionale delle confraternite, la diffusione di testi sacri a stampa da cantarsi su melodie popolari, concorrono al processo di ibridazione tra livelli culturali e forme musicali diverse, alla formazione di un universo della musica di tradizione scritta e un universo, a questo economicamente e culturalmente subalterno, che si fonda invece sulla tradizione orale. Questi due modi di tramandare ed elaborare la musica e la cultura musicale nel Seicento appaiono estremamente vicini, e si influenzano l'un l'altro con un'intensità mai più raggiunta dalla civiltà europea: per dar inizio, dalla fine del secolo, a un processo di divaricazione mai più interamente colmata.

Musica e commedia dell'arte

La presenza della musica negli spettacoli dei comici, come canto, esecuzione strumentale o sostegno al ballo, è ampiamente attestata a partire dai primi contratti delle compagnie fino alle più tarde rappresentazioni dei comici italiani in Francia, quando la commedia si trova sempre più costretta a competere con la concorrenza del teatro musicale. La musica è di fatto già presente negli elementi costitutivi dello spettacolo dei comici che ne assorbe le tradizioni e il repertorio.

La musica negli elementi costitutivi della commedia dell'arte

Il primo contratto a noi noto di costituzione di una compagnia comica (Padova, 1545) include tra i socii un musicista, Francesco da la Lira, mentre una ventina di anni più tardi (Genova, 1567) i firmatari di un simile contratto "per recitare insieme commedie" (insimul recitandi comedias), si impegnano a esercitare le proprie abilità, in particolare nel "suonare, cantare e ballare" (sonandi, cantandi, balandi).

L'esecuzione strumentale, il canto, il ballo sono elementi di spettacolo già radicati nella tradizione buffonesca (il celebre buffone veneziano Zuan Polo, è attore, musicista, acrobata, esperto nel "dire a l'improvvisa" e nel "canto al previxo") e fortemente integrati nel teatro rustico di Ruzante e Andrea Calmo, entrambi abili cantori. Sono queste due delle componenti principali che confluiranno nello spettacolo dei comici dell'arte caratterizzandone soprattutto l'aspetto più propriamente comico, legato alle maschere di servi e vecchi.

L'altra grande componente della commedia, quella colta e letteraria che si manifesta nell'espressività aulica e concettosa delle parti degli innamorati,

acquista un peso essenziale nell'economia dello spettacolo comico verso la metà degli anni Sessanta del XVI secolo con l'avvento delle attrici. Queste sono reclutate dalle compagnie più prestigiose nel novero delle cortigiane, delle meretrices honestae, più esperte di cultura amorosa che di vero e proprio meretricio, virtuose nella conversazione, nella recitazione all'improvviso, nel canto e nel ballo. È soprattutto attraverso di loro che la commedia allaccia i contatti più stretti con gli ambienti della cultura "alta", con le più avanguardistiche esperienze letterarie, spettacolari e musicali.

Il doppio registro espressivo che si instaura tra la componente farsesca, popolare e dialettale delle maschere e quella aulica degli innamorati si riflette dunque anche a livello musicale. Schematizzando potremmo riassumerlo nell'uso di canzoni e arie popolari o buffonesche, villotte, giustiniane o villanelle dialettali, e di strumenti popolareschi quali il chitarrino, il colascione o la chitarra spagnola per le prime; nell'uso di più nobili canzonette, madrigali o arie, accompagnate sul liuto o la tiorba e spesso aggiornate alle tendenze musicali del mondo culturale aristocratico per le seconde.

Come altri elementi legati al carattere "improvvisativo" delle rappresentazioni dei comici, anche l'elemento musicale offre allo studioso una sensibile carenza documentaria. L'indeterminatezza informativa delle fonti drammaturgiche è il riflesso di una pratica teatrale basata sull'adattamento, sulla capacità di dare vita a uno scheletro drammatico grazie all'innesto del repertorio e del talento teatrale degli attori nella situazione concreta della rappresentazione. Pertanto non ha senso che il drammaturgo o il capocomico preveda nello scenario una determinata canzone quando l'attore ne avrà in repertorio altre, che ben padroneggia, che non dovrà perdere tempo a imparare e che possono adattarsi altrettanto bene al contesto drammatico. Saranno allora sufficienti delle indicazioni generiche.

Il repertorio musicale utilizzato nella commedia dell'arte non andrebbe quindi cercato negli scenari, ma piuttosto nel bagaglio musicale degli attori professionisti, se questi non fossero morti senza lasciarci che qualche brandello di memoria scritta a riguardo. Ma la musica non lascia tracce scritte anche per un altro motivo: essa è, il più delle volte, già conosciuta. I comici infatti utilizzano largamente un repertorio musicale di "pubblico dominio", composto da canzoni popolari o di successo oppure "arie", cioè schemi melodico-armonici adatti a intonare determinate forme metriche il cui testo poetico viene di volta in volta reinventato, talora improvvisando (questo è il senso del "canto all'improvviso": non una improvvisazione musicale, ma l'improvvisazione di un testo poetico su un supporto musicale tradizionale).

Quando Angelo Costantini nella sua Vita di Scaramuccia (interpretato dal comico Tiberio Fiorilli) ne narra le donazioni testamentarie a beneficio del cerusico, fa dire al comico morente: "E ci aggiungo le mie canzoni, che in verità non hanno tutte notata la musica; ma voi, che siete un uomo di spirito, riuscirete certo a trovare le arie sulle quali le ho fatte". In questo caso, non

sta necessariamente burlando o fantasticando. Il senso della frase è plausibile: in base alla struttura metrica e ritmica dei testi poetici era possibile capire su quale delle arie utilizzate da Scaramuccia (e che il suo cerusico doveva conoscere davvero bene) essi fossero stati composti.

Vale la pena notare che il procedimento rovescia la prassi compositiva colta: non un'intonazione musicale costruita sulla base del testo, ma un testo formulato sulla struttura metrica di una melodia data. La notazione che Fiorilli poteva avere utilizzato per alcune sue arie è probabilmente una semplice notazione armonico-ritmica per l'accompagnamento sulla chitarra, simile a quella utilizzata nella stampa popolare riportata ne *L'Infermità, testamento, e morte di Francesco Gabrielli detto Scappino*.... Con *l'intavolatura della Chitarriglia Spagnola, sue Lettere e Chiaccona* (1638). Anche in questo caso le indicazioni per lo strumento vanno integrate dalla conoscenza mnemonica della melodia vocale e questo significa che, per noi, questi documenti restano purtroppo reticenti.

I primi (e quasi unici) scenari corredati da musiche compaiono in stampa a Parigi alla fine del XVII secolo per opera di Evaristo Gherardi. Essi si riferiscono ad allestimenti ormai sensibilmente francesizzati, quando lo spettacolo dei comici italiani comincia a snaturarsi, a irrigidirsi negli schemi amati dal pubblico francese, a raffinarsi e a comprendere elementi accessori che tendono a essere autonomi rispetto agli attori, mentre sempre più insistente diviene il bisogno di emulazione della scena operistica. Forte impronta operistica mostrano infatti le composizioni (tutte vocali) allegate, notate per voce e basso continuo. Questi scenari, pubblicati negli anni di assenza delle truppe italiane, cacciate da Parigi nel 1697, hanno il carattere di una testimonianza antologica, di tributo a una stagione conclusa.

Abilità e attività musicali dei comici

“Scappino, il miglior zanni de' nostri tempi, inventor de' fantastici istrumenti e di canzonette ed arie gustevoli, è stato maestro di chitarra alla spagnuola del Re Cristianissimo, della Reina Regnante, di Madama Regina di Savoia, dell'Imperatrice mentr'era a Mantova, e di tant'altri Principi e Principesse della Francia, ed è sempre stato accettato tra' Grandi come virtuoso, e non come buffone”. Con queste parole Nicolò Barbieri ricorda la figura di Francesco Gabrielli, detto Scapino, la cui celebrità è legata, oltre che alle sue qualità di attore, alla capacità di suonare innumerevoli strumenti alcuni dei quali sono ricordati nel citato Testamento di Scappino: violino, viola da gamba, viola, chitarra, arpa, bonaccordo, trombone, mandola, tiorba, liuto.

Una stampa di Carlo Biffi, certo con intenzione più celebrativa che documentaria, ritrae Francesco contornato da un numero ancora maggiore di strumenti. Purtroppo non sappiamo con esattezza come l'attore utilizzasse la sua abilità di polistrumentista sulla scena. Un anonimo sonetto ricorda come i “bei detti, arguti scherzi, e modi astuti” del suo repertorio da zanni “temprò sovente in musico concerto”. Sappiamo inoltre dell'esistenza di una

commedia intitolata *Gli strumenti di Scapino*, evidentemente congeniata in modo da consentire all'attore lo sfoggio di questa sua straordinaria abilità.

Sebbene quello di Scapino sia il caso più eclatante, la capacità di cantare, come di ballare e a volte di suonare strumenti risulta parte integrante del bagaglio professionale di molti comici. Basta affidarsi alle testimonianze iconografiche per scoprire una numerosa teoria di attori secenteschi, tra cui i celebri Carlo Cantù (Buffetto), il già ricordato Tiberio Fiorilli (Scaramuccia), Giovanni Gherardi (Flautino) e Angelo Costantini (Mezzettino), tutti ritratti nell'atto di suonare la chitarra alla spagnola, il popolare strumento, usato soprattutto per accompagnare il canto. Il personaggio di questi zanni sembra in effetti caratterizzato dalla simbiosi con questo strumento.

Il termine "comico" designa nel lessico secentesco l'attore professionista il quale, peraltro, non rappresenta solo commedie (e non recita solo "all'improvvisa"), ma anche pastorali, tragedie e tragicommedie, o altrimenti dette "opere regie". Ed è probabile che proprio per la tragedia e per la pastorale la maggiore contiguità rispetto all'opera in musica spinga i comici ad arricchire la presenza di inserti musicali.

Francesco Andreini, nelle *Bravure del Capitan Spavento* ricorda come egli medesimo rappresentasse la parte "di un pastore nominato Corinto nelle pastorali, suonando vari e diversi stromenti da fiato, composti di molti flauti, cantando sopra versi boscarecci e sdruciolli ad imitazione del Sannazaro".

Adriano Valerini, ricordando la figura di Vincenza Armani, di cui vanta le doti di cantrice, suonatrice e perfino compositrice, racconta come a conclusione delle rappresentazioni tragiche: "Si vestia (...) in abito lugubre e nero, rappresentando la istessa Tragedia, e cantava alcune stanze che succintamente del Poema tutto conteneano il soggetto, ed era come di quello un Argomento".

La vicinanza dei comici delle compagnie più prestigiose con gli ambienti della nascente opera musicale è in qualche caso sorprendente. Giovan Battista Andreini, figlio di Francesco, è autore di testi drammatici che prevedono esplicitamente numerosi inserti musicali e coreutici, nonché di una vera e propria "commedietta musicale", *La Ferinda*. La sua *Maddalena*, sacra rappresentazione recitata dai Fedeli a Mantova, viene rappresentata con musiche originali di celebri compositori tra cui Claudio Monteverdi.

Ed è lo stesso Monteverdi a scegliere quale interprete canora per la parte di Arianna nell'omonima opera, Virginia Ramponi, moglie di Giovan Battista Andreini, la quale si esibirà anche nel *Ballo delle Ingrate*. L'abilità musicale, la cultura letteraria di queste attrici e "cortigiane oneste", tra cui rifulge la celebre Isabella Andreini, saggia tra 'l suon, saggia tra i canti, come la ricorda Gabriello Chiabrera, comica e accademica, autrice di un canzoniere musicato cui attinsero i maggiori musicisti del tempo, costituirà per molto tempo il principale trait d'union tra la commedia e l'aristocrazia culturale cortese.

Ci limitiamo solo a citare il delicato problema dei rapporti che intercorsero tra la commedia dell'arte e l'opera per ricordare l'esistenza di compagnie "miste" in grado di rappresentare (grazie all'apporto di strumentisti ingaggiati dall'esterno) entrambi i generi o di fornire spettacoli che si pongono a metà strada, come nel celebre caso della Finta Pazza di Francesco Paolo Saccati e Giulio Strozzi, rappresentata nel 1645 prima a Firenze quindi a Parigi col concorso di numerosi comici, tra cui i già citati Fiorilli, Cantù, Giovan Battista Andreini, che sostengono certamente anche parti canore.

In questo periodo, in virtù della concorrenza che le compagnie comiche devono sostenere nei confronti di quelle dei cosiddetti "Febiarmonici", la figura delle comiche cantatrici comincia ad assumere un ruolo autonomo accanto alle parti tradizionali.

Uno scenario di Flaminio Scala

La musica nell'attività dei comici dell'arte occupa diversi livelli. Con suoni di trombe e tamburi i comici si annunciano pubblicamente alla cittadinanza invitando alla rappresentazione. Le stesse trombe e tamburi li ritroviamo poi sulla scena delle cosiddette "opere regie" ad annunciare battaglie o il sopraggiungere di re e imperatori.

Non diversamente che nella commedia erudita, la musica svolge funzione di contorno e di articolazione della rappresentazione: "(...) per dare inefabile piacere all'udito, inanzi che si cominci e nel fine d'ogni atto, vole che si canti e suoni per alettare e dilettere, essendo che molti vogliono che maggiore diletto non si trovi ch'il suono e 'l canto". Così Domenico Bruni nel suo prologo di commedia intitolato "in laude della musica" (1623). Brani strumentali o vocali sono utilizzati come intermezzi, qualificati "apparenti" o "inapparenti" a seconda che si accompagnino o meno a una breve azione scenica o coreografica, come diversivo nelle rappresentazioni più serie o semplicemente "per placare gli animi de gl'impazienti". Un balletto era solito chiudere la rappresentazione.

Dato il loro carattere accessorio rispetto al dramma, l'ideazione o la scelta degli intermezzi è lasciata totalmente nelle mani degli attori, per cui gli scenari dell'arte non ne fanno menzione. Esempi di intermezzi (descrizioni o trascrizione dei testi intonati) si ricavano piuttosto da resoconti di rappresentazioni o da qualche commedia mimica. Il più antico resoconto noto di una rappresentazione comica lo dobbiamo a Massimo Troiano dalla corte bavarese, nel 1568. In realtà non si tratta di una "commedia dell'arte" bensì di una esibizione di dilettanti a imitazione dei comici "dell'arte". La commedia è concertata, guarda caso, da un musicista, Orlando di Lasso mentre altri musicisti (italiani) al servizio della corte si prestano a recitare.

Dopo il prologo "messere Orlando fe' cantare un dolce madricale a cinque", dopo il primo atto "si fece una musica di cinque viole da gamba et altre tante voci", dopo il secondo "fu fatta una musica di quattro voci, con due liuti, un strumento da penna, un fiffaro e un basso di viola da gamba" mentre nel finale "fecero un ballo alla italiana". Troiano annota inoltre come Lasso, nella

parte di Pantalone, faccia il suo ingresso in scena “con un liuto alle mani, sonando e cantando” una canzone assai nota al tempo e ricorrente in diverse intonazioni polifoniche.

Dobbiamo però ammettere che la testimonianza offerta da Troiano, e per il carattere dilettantesco della rappresentazione, e per l’ambiente cortese in cui questa si svolge, e per la presenza di diversi musicisti professionisti, solo limitatamente può essere considerata rappresentativa del teatro dei comici professionisti in particolare per il carattere raffinato delle musiche e per la ricchezza dell’organico strumentale impegnato negli intermezzi.

La reticenza degli scenari si estende anche all’indicazione di esecuzioni musicali all’interno della commedia, in funzione diegetica. Lo scenario diventa eloquente quando il numero musicale, sia esso l’introduzione di un personaggio, una serenata, un ballo, un festeggiamento, è funzionale allo svolgimento drammatico. Ma, indipendentemente da quest’ultimo, sappiamo che i comici erano soliti introdurre elementi d’effetto, tra cui esecuzioni musicali, per arricchire lo scheletro di una vicenda spesso ripetitiva e pretestuosa, o per sfruttare particolari doti e abilità dei singoli attori.

Da questo punto di vista l’inserito musicale ha lo stesso valore di un lazzo: è un numero chiuso, intercambiabile, che l’attore sceglie tra quelli presenti nel suo repertorio, adattandolo alla situazione scenica. Va ricordato inoltre che tra i lazzi che ci sono pervenuti alcuni consistono in (o comprendono) una esecuzione canora.

Lo scenario della commedia de Il vecchio geloso è pubblicato da Flaminio Scala come sesta giornata del suo Teatro delle favole rappresentative (1611), antologia di scenari rappresentati dalla celebre compagnia dei Gelosi. Tra i personaggi compaiono tre musicisti mentre le “robbe per la Comedia” includono tra l’altro “corni (da cacciatori) (...) (abiti) da travestire i sonatori musici da guidoni, Leuto, ovvero tiorba”.

I “sonatori” cui si fa riferimento non sono personaggi che durante la commedia cambiano momentaneamente ruolo travestendosi da guidoni. L’espressione “sonatori” non si riferisce a un ruolo scenico, ma a una figura professionale. Si tratta in sostanza di strumentisti assoldati appositamente per sostenere la parte di suonatori girovaghi, o “guidoni”, in questa commedia.

L’assunzione di suonatori esterni non avviene di rado nelle recite dell’arte, e non tanto perché tra gli attori manchi chi sia in grado di suonare strumenti, ma perché, come in questo caso, gli strumentisti richiesti sono numerosi ed è necessario che si trovino in scena contemporaneamente agli altri attori. Indubbiamente la commedia, di ambientazione agreste, punta sull’elemento musicale per definire il suo registro generale.

Flaminio Scala

Ecco come vengono indicati gli interventi musicali nello scenario della commedia

Il teatro delle favole rappresentative

Ecco come vengono indicati gli interventi musicali nello scenario della commedia

Il veccchio geloso:

Atto I

(...) in quello sentono cantar di dentro Cavicchio villano, cantando alla norcina; dappoi canta sopra il martire che sente un marito vecchio geloso della moglie;

Atto II

GUIDONI malamente vestiti, con i loro instrumenti da sonare, quali vanno per le ville sonando e cantando per campar la loro vita; fanno sentire i loro instrumenti; in quello PASQUELLA fuora. GUIDONI domandano qualche cosa da mangiare, offrendosi di sonare e cantare... mandano OLIVETTA a convitare delle fanciulle della villa, che vengono al ballo (...). PEDROLINO ordina ai suonatori che suonino, e ch'egli li farà pagar benissimo. Guidoni suonano (...). e quivi cominciano a ballare tutti (...), facendo il ballo del piantone (...).

Atto III

(...) ISABELLA prega ORAZIO a pigliare il suo chitarone, o tiorba, e cantare alcuna delle sue cose musicali alla romana, per trattenimento della compagnia. ORAZIO, contento, manda PEDROLINO per lo stromento (...).

PEDROLINO con il chitarone, lo presenta a ORAZIO (...). ORAZIO si pone a cantare e, cantando, canta tanto soavemente che PANTALONE s'addormenta profondamente; in quello ORAZIO, cantando, conduce via ISABELLA.

F. Scala, Il teatro delle favole rappresentative, Venezia, 1611

Nel primo atto gli interventi canori di Cavicchio servono a introdurre il personaggio (una funzione tipica che abbiamo già visto per il Pantalone di Lasso e che l'opera farà propria) e soprattutto a caratterizzare l'ambiente della villa e ad ammiccare al motivo drammaturgico di fondo: la gelosia del vecchio Pantalone che, impotente, "usurpa", nella morale comica, il posto di un giovane accanto alla bella Isabella, tenuta rigidamente segregata.

Nell'atto secondo il ballo funge da copertura per il consumarsi dell'amplesso tra Isabella e il giovane amante Orazio, mentre nell'atto conclusivo l'"orfeica" esecuzione di Orazio serve a mostrare la debolezza di Pantalone e a consentire un nuovo "ratto" di Isabella, in conseguenza del quale Pantalone si troverà costretto ad ammettere la propria inabilità coniugale e a concedere la giovane moglie a Orazio.

Un canto "alla norcina" e una canzone sulla gelosia dei mariti vecchi per Cavicchio, alcune danze tra cui un "ballo del piantone" per i suonatori,

“alcuna delle sue cose musicali alla romana” per l’esecuzione canora di Orazio accompagnandosi sulla tiorba. Queste le indicazioni musicali fornite dallo scenario. La prescrizione del “ballo del piantone”, forse più riferita alla coreografia che alla musica, appare in effetti precisa, e questo lo dobbiamo al fatto che il ballo è un numero collettivo che non può basarsi sul repertorio di un singolo attore, ma richiede, comunque, una concertazione collettiva.

Al contrario l’attore che impersona Cavicchio è libero di attingere dal proprio repertorio di canti popolari o a imitazione popolare (il cliché del canto “alla norcina” ha una certa fortuna anche nella musica polifonica), mentre nella figura del colto Orazio che canta le proprie composizioni accompagnandosi sulla tiorba sembra riflettersi la fama di cui in quegli anni godono, nelle corti romane e fiorentine, i nuovi cultori della monodia d’arte come Giulio Caccini.

L’espressione del comico in musica

Mentre il repertorio vocale delle parti auliche degli innamorati riflette i gusti e gli stili della musica colta più in voga, maggiore peculiarità sembrano mostrare le parti comiche, e in particolare quelle degli zanni e dei loro eredi, sia per quanto riguarda il repertorio di canzoni intonate, sia per ciò che in generale concerne l’espressività e il virtuosismo sonoro e vocale esibito.

Condividendo o allineando il proprio comportamento espressivo con quello della cultura alta le parti degli innamorati accedono anche alla possibilità di fissazione scritta del proprio repertorio. Diversamente quello degli zanni, che attinge alla dimensione del popolare e del buffonesco, resta spesso sepolto nel limbo della tradizione orale, del non scritto perché (al tempo) già noto, del non scrivibile (tuttal più descrivibile). Quando Andrea Perrucci, parlando dell’uso della musica negli intermezzi al modo spagnolo cita l’inserimento di “un canto ordinario del volgo non figurato” esprime proprio questa refrattarietà del repertorio musicale buffonesco alla fissazione scritta, e per il suo normale avvalersi di una tradizione orale (“del volgo”) e per la consueta notorietà (“ordinario”) e per la sua irriducibilità al sistema ritmico della musica colta (“non figurato”) su cui si basa l’unico sistema di notazione musicale conosciuto.

Per quello che possiamo sapere il ridicolo (e l’osceno) nelle canzoni degli zanni era affidato soprattutto al testo poetico, intonato su un’aria che forniva un supporto neutro. Spesso il ridicolo è frutto di parodia per cui si storpiano le parole di arie famose, anzi illustri, come nel caso dell’Arlequin Mercure galant (dai citati scenari del Gherardi) dove si deride la personalità di spettacolo più potente di Francia, con un gusto per la satira che sarà poi cagione della cacciata dei comici italiani nel 1697 da parte di Luigi XIV.

A differenza degli altri brani vocali dello scenario la musica non è notata, andando verosimilmente eseguita secondo la lezione originale, magari improvvisando qualche storpiatura interpretativa. La vocalità contraffatta degli zanni, e in generale delle maschere comiche, nella recitazione doveva ripercuotersi anche sulle interpretazioni musicali.

Perrucci descrive lo zanni “ridicolo nel tuono della voce soverchio stridola, o stonata, o rauca” utilizzando dunque anche un attributo musicale.

Caratteristica delle parti comiche è poi la ricorrente metamorfosi animale, retaggio della più antica tradizione buffonesca, che dalla recitazione si diffonde a un repertorio di canzoni che prevedono l’inserimento di versi animali.

Il “lazzo” della musica animale poteva poi venire rovesciato introducendo sulla scena qualche povera bestiola, più o meno addestrata a “cantare” o a dare inverosimili prove di sensibilità musicale.

La musica e il controllo religioso sulla commedia

Gli scritti di religiosi e moralisti contro i pretesi abusi della commedia costituiscono una delle fonti più cospicue di informazioni sugli spettacoli degli attori dell’arte. La loro importanza è legata anche al fatto che, quando non si mostrino astrattamente cattedratici, gettano una luce significativa sull’impatto sociale e culturale della commedia.

Come componente delle rappresentazioni anche la musica si trova coinvolta nelle accuse di oscenità e corruzione di costumi e anime, con un ruolo tutt’altro che secondario. Tuttavia raramente l’attacco è rivolto alla musica di per sé: essa viene piuttosto denunciata in quanto veicolatrice di testi osceni, e sostegno a balli disonesti in cui si scoprono parti del corpo e si esibiscono toccamenti lascivi.

Il principale movente dello zelo, per non dire del furore, della censura religiosa è da ricercare nella presenza della donna in scena. Sulla bocca delle attrici il canto diviene strumento di lusinga per il contenuto erotico dei testi mentre quella “dolcezza di soavissima voce” è mezzo di esibizione sensuale, il cui effetto sembra poter essere comparato all’ostentazione del corpo scoperto. A ciò s’aggiunge l’oscenità che sprigiona dalla promiscuità dei balli.

L’accusa trova toni apocalittici nel quadro teologico in cui il predicatore Paolo Segneri colloca la commedia e il suo sistema di mitizzazione dell’attrice e cantatrice, sottoposti all’occulta regia del demonio che ispira alle comiche sia i testi che le musiche che li intonano. Di fronte a questa massiccia offensiva lo stesso Nicolò Barbieri, nel tentativo di salvare la legittimità della professione distinguendo le recite delle compagnie onorate da quelle dei cosiddetti “buffoni”, conviene che “un ballo di gesti scostumati, una canzone di cose scandalose, ancor che non siano annessi alla commedia di precetto ma per dar gusto al popolaccio” siano riprovevoli.

Si noti però che Barbieri giustifica il numero musicale o coreografico organicamente inserito nello sviluppo drammatico biasimando solo quello arbitrariamente aggiunto per accontentare i gusti di un pubblico che da parte sua non si faceva scrupolo di richiedere “a’ comici che dicano motti viziosi” e “canzoni disoneste”.

Paolo Segneri

Un'altra razza di diavoli Il cristiano istruito nella sua legge

San Girolamo ci fa sapere, che si trova tra gli altri una razza di Diavoli, i quali hanno per uffizio di fomentare gl'innamorammenti, gli invaghimenti e le canzonette di amore (...). e questi diavoli conviene che sieno i primi ad assistere a quei teatri dove cantano queste sirene loro discepole affin di dettare ad esse non meno le note che le parole: essi fan sì che vi sieno chiamate fin da lontani paesi, salariate, spesate, ed essi che vi sieno ascoltate da somma calca di gente con più attenzione di quella che nelle chiese mai porgasi agli evangeli (...). sbandite non dalla città, ma dal mondo, quelle femmine audaci che su i pubblici palchi, con uno stromento in mano, si fingono spasimare e svenire per l'ansia che hanno del loro giovane sposo (...).

P. Segneri, *Il cristiano istruito nella sua legge*, Venezia, 1686

Più acuta e concreta di altre, l'analisi del gesuita Giovan Domenico Ottonelli rileva la specifica proprietà del canto di "far penetrare con una certa insensibilità al cuore il veleno, e la forza delle rappresentate bruttezze", per cui "i canti... se contengono cosa alcuna di vizio facilmente la spargono et efficacemente la imprimono per mezzo del diletto ne gli animi degli uditori" i quali "quanto neglienti sono ne' canti virtuosi e spirituali, tanto diligenti si mostrano nell'udire volentieri et imparare le canzone viziose e carnali".

Al di là di considerazioni moralistiche quello che emerge con chiarezza è l'immagine del palcoscenico dei comici come centro di trasmissione culturale, quindi anche musicale, di grande impatto sociale e antagonista rispetto al pulpito ecclesiastico.

La necessità di incontrare i gusti del pubblico pagante, un pubblico in grado di imparare le canzoni ascoltate e di influenzare la scelta delle canzoni intonate dall'attore, fa della scena un fulcro di circolazione musicale, tra attore e piazza, tra cultura aristocratica e tradizione popolare e buffonesca.

Riflessi della commedia dell'arte nel repertorio musicale

Nel repertorio musicale colto tra Cinque e Settecento incontriamo una quantità di composizioni ispirate ai personaggi, ai linguaggi e perfino alla drammaturgia della commedia dell'arte. Non si tratta tuttavia di musiche composte per la scena comica che appare spesso come un mondo distante, solo evocato oppure artificialmente ricreato nell'alterità della dimensione polifonica.

Il punto di contatto tra il teatro e il repertorio musicale nel quadro concreto della rappresentazione tende a sfuggirci, anche da questa diversa prospettiva.

Esiste probabilmente un nesso fra la diffusione della commedia e quella delle forme minori della polifonia profana cinquecentesca, villotte, villanelle, giustiniane, todesche ecc., con il loro plurilinguismo dialettale, il loro carattere popolaresco e il loro occasionale carattere drammatico. Ad esempio, per la giustiniana il rapporto col personaggio del vecchio Veneziano da cui il

personaggio di Pantalone, appare quanto mai evidente. D'altra parte, come già osservato, le parti degli innamorati trovano corrispondenza espressiva nella civiltà aulica del madrigale cui Isabella Andreini consegna testi poetici per l'intonazione.

Questa omologia di stratificazione "culturale" tra musica e commedia appare molto suggestiva, tanto più che tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo nella produzione musicale i due livelli vengono a ricongiungersi proprio nel segno della commedia, appunto nelle commedie armoniche di Orazio Vecchi e Adriano Banchieri, mimesi polifonica della commedia delle maschere destinata a un puro "teatro dell'udito".

Ciò non toglie che da queste opere, e soprattutto dalle versioni banchieriane a tre voci più vicine alle intonazioni popolareggianti della villanella non si possa ricavare una idea sonora dello spettacolo dei comici, negli intermezzi e balletti, nei brani musicali in funzione realistica, come le note "tramutazioni" grazianesche di madrigali famosi, nel ritmo dei dialoghi, nei registri vocali attribuiti ai diversi personaggi e così via.

Sebbene non manchino attestazioni di esecuzioni di musica polifonica, è comunque certo, anche per un ovvio principio drammaturgico, che gli attori in scena cantassero a solo, limitando eventuali esecuzioni corali agli intermezzi o a scene di ballo o di festeggiamento. Non tragga in inganno la considerazione che fino ai primi anni del Seicento la musica pervenutaci sia di natura polifonica. Il canto a solo, accompagnato o meno, esisteva ben prima del 1600 anche se il suo affiorare nella musica scritta è incerto e snaturante. Basti ricordare la figura di Orlando di Lasso, "principe" della polifonia, presentarsi sulla scena in veste di Pantalone cantando a solo accompagnato dal liuto.

Questo significa che è rovistando nel repertorio di ariette secentesche, in particolare tra quelle congegnate per essere accompagnate sulla chitarra spagnola così amata dai comici dell'arte, che abbiamo maggiore probabilità di avvicinarci ai modelli della musica vocale utilizzati sulla scena comica.

In tal senso particolare interesse suscita il lamento di "Madama Lucia", con le risposte di Cola (Coviello), entrambi personaggi della commedia dell'arte, nelle due diverse intonazioni musicali di Francesco Manelli (1628 e 1636) che sembrano attingere a un repertorio di canti comici attestato nelle raffigurazioni dei celebri Balli di Sfessania di Callot (1622 ca.).

L'accompagnamento per la chitarra spagnola, e l'uso di una "Ciaccona" come basso ostinato, un semplice tetracordo discendente, che sorregge la parte vocale, sono elementi che avvicinano non solo tematicamente ma anche tecnicamente queste composizioni al mondo della commedia. Non ultimo elemento di interesse il rapporto tra le due versioni musicali che condividono il testo, l'uso dell'ostinato tetracordale e mostrano notevoli analogie, soprattutto ritmiche, tanto che si direbbero la diversa realizzazione di uno stesso schema vocal-musicale, in modo analogo a come, nella poetica dei comici, uno stesso scenario può dar luogo a rappresentazioni diverse.

Tuttavia il carattere chiuso e compiuto delle composizioni, la loro struttura generale, con la parte conclusiva intonata polifonicamente escludono un loro utilizzo drammaturgico se non, forse, come intermezzo buffo, magari in sede operistica. Non a caso Manelli lo troviamo a capo della compagnia di musicisti, o Febiarmonici, che nel 1637 inaugura a Venezia la stagione dell'opera impresariale invadendo spazi architettonici e di mercato tradizionalmente occupati dalla commedia.

Il Ruggiero: storia di una danza

Dai primi anni del Seicento ha vasta popolarità in molte zone d'Italia una danza, detta Ruggiero, che da Napoli, probabile luogo d'origine, si irradia rapidamente in tutta la penisola e si radica così profondamente nelle tradizioni locali da appartenere ancor oggi al patrimonio musicale popolare di alcune regioni. Il Ruggiero, al pari di altre formule melodiche popolari, viene utilizzato da compositori, soprattutto di musica per strumenti a tastiera, come struttura di base sulla quale costruire variazioni. Le vicende del Ruggiero nella letteratura musicale del Seicento riflettono i complessi rapporti tra cultura di tradizione orale e civiltà della scrittura.

Le origini, le fonti

Dell'esistenza di una danza denominata Ruggiero riferiscono molte fonti letterarie fin dagli ultimi anni del Cinquecento. Le più antiche e più numerose sono napoletane. Già nel 1588 Giambattista Del Tufo scrive in un sonetto di "queste belle danze, ballate a nostra usanza, (...), Roggier, lo brando e passo e mezzo ancora, Ballo del Cavalier con la Signora".

Anche Giambattista Basile ricorda il Ruggiero in una pagina del Cuntu de li cunti: "cominciarono con gran diletto a danzare, ballando il Ruggiero, la Villanella, il Conto dell'orco, la Sfessania (...) e chiusero con la Lucia Canazza". Più tardi, il Ruggiero si ritrova anche a Bologna, in un'altra enumerazione di danze, le cui denominazioni diventano pretesto per i giochi di parole di cui si compone un sonetto di Zan Muzzina pubblicato nel 1664, intitolato La sua donna per cavargli denari, fa tutti i balli usati in Bologna.

Bartolomeo Bocchini

La sua donna per cavargli denari, fa tutti i balli usati in Bologna
La piva dissonante

La sua donna per cavargli denari, fa tutti i balli usati in Bologna

Fa la mia cruda ognor la Bergamasca

e nel susiego un Spagnoletto imita,

forma Chiaccone in dimenar la vita,

con inchini in Pavaniglia casca.

Si move à la Gagliarda, e ben che frasca,

e di Tor di Leon forse più ardita,

meco finge la Zoppa, e poi scaltrita;
un Passo, e Mezo mi hà la mano in tasca.
Ma da Ruggiero appassionato pesca;
e perché il Bal del Duca in me non trova,
un sonaglio sol fà la Moresca.
Sì che adirata il bel Pianton rinova,
la Corrente ribatte, e mi rinfresca
la vecchia frenesia con fuga nova.

in B. Bocchini, La piva dissonante, Bologna 1664

La musica del Ruggiero è composta da una formula melodica, spesso accompagnata da un basso, che può essere ricavata per sintesi dalle innumerevoli versioni esistenti.

Le fonti secentesche che riportano varianti del Ruggiero sono numerosissime, e di vario genere e provenienza. Alcune sono appunti abbozzati, a volte assai malamente, su quaderni di musica, sulle pagine dei quali verosimilmente i suonatori schizzavano sinteticamente i tratti principali dei brani che componevano il loro repertorio: è il caso, soprattutto, di alcuni manoscritti di area padana, sui quali si susseguono annotazioni di musiche da danza il cui elenco ricorda la lista di balli citati dal poeta bolognese Zan Muzzina.

Altre sono intavolature per chitarra spagnola. Nella prima metà del Seicento la chitarra spagnola ha un'enorme diffusione in Italia. La sua popolarità si deve specialmente all'estrema facilità delle tecniche esecutive, soprattutto a paragone di quelle richieste dal liuto, che ne rendevano agevole l'uso da parte di musicisti dilettanti.

La grande diffusione dell'esercizio pratico della musica da parte di dilettanti, anche colti e aristocratici, è una delle ragioni principali della fortuna secentesca della chitarra in Italia.

Il fiorire di pubblicazioni a stampa di intavolature per chitarra è testimonianza della grande popolarità di questo strumento in ambienti di dilettanti non specializzati.

Il sistema di intavolatura alfabetico, che identifica le note con le lettere dell'alfabeto e le posizioni necessarie per eseguirle con un disegno delle corde e delle posizioni delle dita, è l'equivalente secentesco dei moderni metodi chitarristici per dilettanti, e consente l'esecuzione della sequenza di accordi con cui accompagnare brani già noti all'esecutore, che può cantare la melodia o farla eseguire a un altro suonatore col flauto a becco, col violino o con un altro strumento monodico.

Non a caso molti libri d'intavolatura di brani celebri, tra i quali quasi sempre è incluso il Ruggiero, portano titoli quali Vero e facil modo d'imparare a sonare, et accordare da se medesimo la chitarra spagnola, che ne

denunciano la destinazione e la funzione didattica. La presenza del Ruggiero tra i brani inclusi in queste antologie chitarristiche è indice dell'estrema popolarità di questa danza e della sua vasta diffusione orale.

Segno della grande popolarità del Ruggiero è anche la presenza della sua melodia in libri di laude, per accompagnare un testo sacro: la pratica di intonare testi di argomento devozionale su melodie di vasta diffusione permetteva di unirsi al coro dei fedeli, seguendo la trascrizione del solo testo poetico, anche a chi non sapesse leggere la musica.

Forme e distribuzione geografica

I Ruggiero secenteschi, benché non tutti identici tra loro, hanno parecchi tratti in comune, tanto da poter essere considerati varianti di un unico modello musicale. Il disegno del basso dove è presente è sempre chiaramente riconoscibile. La formula di base della melodia si ritrova, più o meno variata ma riconoscibile, in quasi tutte le versioni a noi pervenute. Un confronto tra alcune delle molte versioni esistenti del Ruggiero permette già a un primo sguardo di notare la sostanziale identità dei profili melodici. La prima frase del tema, in quasi tutte le varianti conosciute, si può ridurre a due formule fondamentali.

In generale, i profili melodici delle varianti conosciute sono accomunati da somiglianze spesso assai evidenti, ma a volte anche alquanto sottili. La musica per danza è caratterizzata dalla figurazione ritmica più che dalla riconoscibilità dell'andamento melodico: il numero degli accenti, la disposizione delle pause, dei ritornelli sono elementi fondamentali per i danzatori, poiché su di essi si basa la corretta esecuzione dei passi.

La struttura della danza Ruggiero può essere identificata, dal punto di vista ritmico, con le seguenti caratteristiche: tempo pari, attacco in levare, articolazione in 16 battute con cesura al centro. La linea del canto, purché si mantenga abbastanza riconoscibile da non indurre in confusione, può invece variare con una certa libertà. Come esistono molte e diverse ciaccone, o sarabande, salterelli, moresche, tarantelle, così esistono tanti Ruggiero, più o meno diversi tra loro, rispondenti tutti o quasi tutti a caratteristiche di scansione metrica comuni.

La struttura ritmica del Ruggiero è rigorosamente rispettata in pressoché tutte le versioni conosciute: inizio della prima frase in levare, tempo pari, scansione in otto battute ripetute o 16 battute con cesura a metà.

Non si conosce con certezza l'origine del nome Ruggiero o Rogiero legato a questa forma di danza. Si sa però che a Napoli (che è il luogo dove troviamo le più antiche attestazioni della sua esistenza) è attivo, dagli anni Ottanta circa del Cinquecento, un celebre cantore e suonatore chiamato Mastro Ruggiero o Rogiero.

L'origine della denominazione di una forma musicale e di danza legata al nome di un celebre esecutore sarebbe cosa tutt'altro che insolita, e

frequentissima nel mondo della musica popolare di tradizione orale a cui il Ruggiero è verosimilmente legato.

Napoli sembra peraltro, a giudicare dalla distribuzione geografica del Ruggiero, il principale centro d'irradiazione di questa danza.

Il napoletano Sigismondo D'India a Palermo scrive, nel 1609, una "musica sopra il basso dell'aria di Ruggiero di Napoli"; fuori d'Italia, il Ruggiero è certamente conosciuto in Spagna: la nazione che più di ogni altra ha, nel Seicento, rapporti diretti e costanti con Napoli. Calderón de la Barca cita questa danza nel dramma *El Pintor de su deshondra*.

Giuseppe Pitre

I suonatori

Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano, vol. I

Uno o più suonatori di violino, di violoncello, o di friscalettu (zufolo), o di chitarra, nelle ore pomeridiane delle domeniche o delle grandi feste locali e generali, chiamati o spontaneamente, si mettono a sonare in una stanza a pianterreno, sullo spianato di una casa, in una piazzuola, in un cortile. Uomini e donne, per lo più giovani, della casa o del vicinato, accorrono a ballare dove la fasola, la napoletana (Sant'Agata di Militello), lu diavulicchiu (Siculiana), la tarantella o la puliciusa (Cefalù); dove lu tarascuni, la 'ngrisina, lu 'lannisi (l'olandese?), la satariata; dove la capona, lu chiovu o lu chiuviddu (Menfi), lu trasi-e-nesci, la virdulidda, lu lupulù (Ragalmuto, Menfi) la pituta, la papariana, la ruggera, lu maniettu (minuetto, minuetto) cu lu suspiru e qualche altro ballo (...). Una sonata si paga un baiocco (cent. 4) o un soldo; ma che sonate, Dio mio! Appena i ballerini han preso l'aire che il pezzo è strozzato, e buona notte (...). Il seguente canto è dei ballerini contro questi furbi di ciechi, che ad ogni sonata esigono il prezzo dovuto, vuotando le scarselle altrui e riempiendo le proprie per tutta una settimana:

Pr'ogni sonata chi l'orvu vi sona,
Pronti vi l'addumanna li du' grana;
Fa un cadduzzeddu tantu di fasola,
E almenu cci mittissi bona gana!
Cu la ruggera la testa vi stona,
La smenna tutta la papariana:
Ma la sacchetta si l'addubba bona,
L'accoddu si lu fa pi na simana!

G. Pitre, Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano, Palermo, 1887-1888

Le variazioni sopra Ruggiero

L'enorme popolarità del Ruggiero, la semplicità della sua struttura armonica, la cantabilità della linea di basso hanno spinto molti compositori, in tutto

l'arco del Seicento, a cimentarsi nell'arte della variazione della sua formula melodica, mantenendo fissa la struttura del basso a garantire la riconoscibilità del brano.

Si apre qui la seconda parte della vicenda del Ruggiero. Da una parte esso resterà, nelle attestazioni manoscritte, nelle attestazioni a stampa e nella tradizione orale (in alcune zone d'Italia fino ai giorni nostri), una danza riconoscibile a partire dalla struttura metrica e da una sostanziale affinità melodica delle versioni conosciute.

Parallelamente a questa vicenda, corre quella delle variazioni sopra Ruggiero, che sfruttano la struttura simmetrica e quadripartita del basso, nel formarsi di una nuova sensibilità tonale, per costruire elaborate strutture melodiche su successioni armoniche ripetute sempre uguali a se stesse.

Spesso nelle variazioni, nelle partite, nei capricci sopra Ruggiero scritti da compositori di musica destinata a essere ascoltata in casa, o in chiesa, o comunque in occasioni non legate al ballo, il rapporto con la forma musicale della danza Ruggiero si fa vago e sfumato.

È possibile tuttavia, quasi sempre, individuare come idea nascosta, come percorso ideale la formula melodica originaria, più o meno infarcita di fioriture, ampliata o ristretta, nelle libere elaborazioni costruite sullo schema del basso.

Il percorso di elaborazione delle variazioni sopra Ruggiero, da un'estrema somiglianza con la formula originale fino a costruzioni apparentemente assai distanti da essa, può essere seguito per gradi, in un ordine non strettamente cronologico, attraverso una lettura consapevole delle composizioni di diversi autori.

Alcuni fogli di musica, opera di un anonimo organista e compositore della prima metà del Seicento, sono stati utilizzati nel duomo di Collina, in provincia di Forlì, per fasciare le pareti dell'organo. Ciò ha consentito ai fogli manoscritti, che altrimenti con tutta probabilità sarebbero andati perduti, di essere conservati fino ai giorni nostri. Uno dei brani contenuti nel manoscritto di Collina è un Ruggiero che conserva inalterate, seppur ampiamente diminuite, le caratteristiche fondamentali della danza; inoltre, di essa mantiene anche la struttura metrica, la suddivisione in due parti di 4 battute ripetute, per 16 battute complessive.

Un Ruggiero composto da Ercole Pasquini e quello contenuto nel Libro primo d'intavolatura per chitarrone di J. Kapsberger sono entrambi, al pari di quello del manoscritto di Collina, in 16 battute; l'andamento melodico, seppur sorretto da successioni di accordi e impreziosito da cadenze sconosciute ai modelli di Ruggiero più popolari, conserva la struttura originaria della danza.

Il Capriccio sopra Ruggiero di Bernardo

Ancor più vicino alla danza tradizionale di quanto non lo siano altre elaborazioni colte, pur più antiche, è il Capriccio sopra Ruggiero di Bernardo Storace, pubblicato nel 1664.

Evidentemente il Ruggiero ha avuto una vita propria nella tradizione orale, a prescindere dalle elaborazioni colte a opera di compositori affermati: il messinese Storace può, ancora nel 1664, comporre un capriccio sopra un Ruggiero il cui disegno melodico, evidentemente, gli arriva dalla diretta conoscenza della danza popolare più che dalla conoscenza di altre variazioni a opera di compositori colti.

Il capriccio di Storace assomiglia di più alle rare versioni manoscritte da musico di strada a noi pervenute di quanto non assomigli alle altre variazioni a opera di compositori colti. E va ricordato come ancora nel 1826 Giacomo Meyerbeer abbia trascritto, per averlo ascoltato durante un soggiorno in Sicilia, un "Ruggieri", danza che, come annota accanto al pentagramma, "si esegue soltanto sulle montagne".

Il Ruggiero trascritto da Meyerbeer non è, certo, così simile al capriccio composto da Bernardo Storace più di un secolo e mezzo prima da far pensare a possibili relazioni dirette tra i due modelli; si tratta però, comunque, di una variante della danza Ruggiero assai simile a quelle dei manoscritti secenteschi, con attacco in levare, in 16 battute con cesura al centro.

Meyerbeer trascrive il suo Ruggiero su due pentagrammi. Quello inferiore è lasciato in bianco, ma si suppone fosse destinato ad accogliere la formula di basso, forse eseguita da un bassetto a tre corde, una sorta di piccolo contrabbasso popolare: è verosimile che egli avesse ascoltato questa danza da una coppia di orbi che la eseguivano con violino e bassetto.

Sulle montagne della Sicilia dove va ad ascoltarlo Meyerbeer nell'Ottocento, lontano dai processi di trasformazione della musica colta, il Ruggiero mantiene la forma primitiva di musica da danza, simile a quella che avrebbe forse potuto annotare su un quadernaccio di appunti, un paio di secoli prima, uno dei predecessori degli orbi ascoltati dal musicista tedesco.

Anche in Sicilia, e ancora a fine Ottocento, è stata raccolta un'ottava, simile a quelle secentesche di Del Tufo e di Zan Muzzina, in cui sono enumerati i balli eseguiti dagli orbi. Uno di essi è il Ruggiero.

Ulteriori elaborazioni della formula melodica

Il Ruggiero contenuto nella raccolta di canzoni di Tarquinio Merula del 1636 ha un andamento melodico assai simile a quello originario, anche se il numero complessivo delle battute viene qui esteso a 19.

Il processo di elaborazione della struttura di base appare, nel brano di Merula, più sviluppato che altrove: la forma a tre voci concertanti offre l'estro al compositore per variazioni di carattere contrappuntistico. Il rapporto con la forma di danza resta tuttavia abbastanza evidente nell'incipit e nella ripresa in levare dopo la conclusione della prima frase a battuta 4, 8, 15.

Un Ruggiero attribuito a Girolamo Frescobaldi in 16 battute è molto ornato, e non è facilmente riconducibile a un antecedente preciso; tuttavia l'inizio sul Si corda di recita, l'ascesa al Re superiore con elaborata cadenza in Sol sono

perfettamente corrispondenti all'“idea” melodica di Ruggiero. L'attacco in levare alle battute 4, 9, 10, 12 potrebbe essere una citazione dell'attacco della seconda frase della danza.

Le “Dodici partite sopra Ruggiero” dal libro primo di Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo di Frescobaldi potrebbero rappresentare in qualche modo la continuazione del lavoro di arricchimento dell'ornamentazione iniziato nell'altro Ruggiero a lui attribuito. Qui pure le misure sono 16, la nota d'attacco è un Si, la quale raggiunge il Re superiore dopo un veloce Do di passaggio. Dopo la cadenza sospesa sull'ottava misura, anche qui un attacco in levare della voce superiore, che verrà poi ripreso, una seconda sopra, alla misura 11.

Il basso di Ruggiero con altre melodie

Il basso di Ruggiero, nel corso del Seicento, acquista anche vita autonoma come ostinato sul quale eseguire variazioni di temi diversi: è il caso ad esempio delle Variazioni sulla melodia di Fra Jacopino sopra l'aria di Ruggiero di Frescobaldi, in cui il compositore accoppia la formula di basso del Ruggiero a un'altra melodia celebre nel Seicento: Fra' Jacopino, le cui note d'inizio, famose ancora ai giorni nostri, sono oggi meglio conosciute sotto il nome di un altro frate.

In altri casi, alla formula di basso vengono sovrapposte melodie per cantar ottave, quali, dello stesso Frescobaldi, Ti lascio anima mia sopra l'aria di Ruggieri e le due ottave di Sigismondo d'India Vostro fui vostro son e sarò vostro, musica sopra il Basso dell'Aria di Ruggiero di Napoli e Dove potrò mai gir tanto lontano, musica a due voci sopra l'aria del Ruggiero.

La tradizione orale

La forma coreutico-musicale del Ruggiero, quando viene elaborata in composizioni non destinate alla danza, può perdere alcune delle sue caratteristiche strutturali, mantenendo però una riconoscibilità più o meno evidente mediante l'impiego di frammenti significanti della formula melodica su un basso ostinato che si mantiene comunque invariato.

D'altra parte il Ruggiero in Italia continua a esistere anche come danza, eseguita da suonatori di diversi livello ed estrazione, e, in quanto tale, solo sporadicamente approda alla pagina scritta. Questa danza, a fianco delle sue elaborazioni scritte, continua a esistere fino a epoche relativamente recenti, quando sarà trascritta da Meyerbeer sulle montagne siciliane e da Gaspare Ungarelli sull'Appennino tosco-emiliano.

Ancora oggi sull'Appennino, nei pressi di Bologna, il Ruggiero viene danzato e suonato da violinisti che usano tecniche non troppo dissimili da quelle secentesche, in una versione che probabilmente alle montagne del bolognese ritorna dopo essere stata elaborata da compositori avvezzi alle pratiche della diminuzione: rigorosamente scandito in 16 battute, ma con un andamento melodico assai più ornato e distribuito in un registro più ampio di quanto

non si possa leggere sui fogli manoscritti dagli antenati degli attuali suonatori.

La pastorale

Secondo una pratica verosimilmente assai diffusa – soprattutto grazie alla circolazione di repertori tramandati oralmente e documentata, in alcuni casi, dalla pubblicazione di musiche a stampa – gli organisti suonavano, in occasione del Natale, musiche pastorali a stretta imitazione delle zampogne. Elementi musicali di citazione del mondo dei pastori (e più particolarmente di evocazione del suono delle zampogne) compaiono anche in altre composizioni, vocali e/o strumentali, da eseguirsi durante le celebrazioni natalizie.

Primi esempi

Il Dialogo pastorale al presepio di Nostro Signore di Giovan Francesco Anerio, pubblicato a Roma nel 1600, è il primo esempio noto di composizione natalizia a stampa intitolata “pastorale”. Si tratta di una composizione a tre voci, “con l’intavolatura del cimbalo e del liuto”, basata su un testo poetico di 16 terzine di endecasillabi, di autore ignoto, destinata probabilmente a un’esecuzione in oratorio, dove probabilmente già da tempo era invalso l’uso di suonare nella notte di Natale musica a imitazione di quella dei pastori, con funzione devozionale. Fra le più antiche testimonianze in proposito c’è quella di Giovan Battista Castaldo, che ricorda come san Gaetano da Thiene, il fondatore della Congregazione teatina, “in quella Sacratissima Notte si compiaceva molto di sentire alcuni suoni pastorali; e come San Francesco (...) quando volle celebrarla solennissimamente si rappresentò quel divotissimo mistero con le sembianze esterne del presepe, del fieno, del bue e dell’asino, così questo Beato Padre (...) con le voci e co’ suoni pastorali eccitava l’anima sua a contemplarlo affettuosamente”.

Il testo poetico musicato da Anerio è stato concepito per un’esecuzione dialogata. I versi del Dialogo pastorale erano già stati messi in musica in forma di lauda a uso della Congregazione dei filippini. Nella versione di Anerio, però, per la prima volta sembrano apparire (sia pure in maniera meno evidente che nelle composizioni “pastorali” natalizie degli anni seguenti) suggestioni di atmosfere rustiche, evocate attraverso il suono.

Nel Dialogo di Anerio atmosfere vagamente zampognare sembrano evocate da metri ternari, voci che si muovono in ambito di quarta, disegni melodici di rustica semplicità. Ciò sembra non casuale soprattutto in considerazione del fatto che in uno dei due casi in cui ciò avviene (n. 5, mis. 1–4) queste atmosfere sonore accompagnano l’arrivo dei pastori al cospetto della Sacra Famiglia.

Il testo di autore ignoto messo in musica da Anerio verrà utilizzato anche nei Pastorali concertati al presepe di Francesco Fiamengo, pubblicati a Venezia con dedica a Donna Francesca Secusio di Messina. Qui, al momento in cui i pastori, “giunti al presepe”, danno fiato ai loro strumenti, “due violini, una

viola e un trombone o leuto” intonano una Sonata pastorale, nella quale i rustici accenti dei repertori zampognari vengono ingentiliti dal raffinato organico che li esegue.

Anche Johannes Hieronymus Kapsberger nel 1630 mette in musica una cantata intitolata I pastori di Betlemme, su testo di Giulio Rospigliosi. La cantata di Kapsberger è dedicata al cardinale Francesco Barberini, e viene presumibilmente eseguita al cospetto di papa Urbano VIII: si tratta di una composizione estremamente raffinata, deliberatamente distante da ogni contaminazione popolare, destinata a un pubblico dotto e sofisticato. La zampogna, per essere presente in questo contesto, deve essere nobilitata e privata delle caratteristiche che nel 1628 avevano fatto dire a Vincenzo Giustiniani che questo strumento “in Roma si nomina col nome di mal odore”, e “non meritaria d’esser messo in campo, vedendosi per l’ordinario nelle bocche di gentaglia”.

Nella cantata di Kapsberger, allora, il ruolo della zampogna viene affidato a una sordellina, una zampogna nobilitata, arricchita da chiavi che consentono di produrre più suoni e impreziosita da decorazioni e intarsi, versione italiana della coeva musette francese. La sordellina viene utilizzata per introdurre i pastori, il primo dei quali canta: “Ma parmi udire un suono di pastorali accenti, che per l’ombra serena dolce si accorda a boscareccie avene”. La parte della sordellina non è scritta: si intende che l’esecutore suonasse con essa una qualsiasi melodia da zampogna, il cui carattere evocativo della “pastoralità” evidentemente predomina sull’importanza della struttura musicale.

Una simile evocazione in termini musicali di atmosfere pastorali si ritrova in un oratorio di Giacomo Carissimi, *Exulta gaude filia Sion*. Qui l’Applauso de’ pastori nella notte di Natale è cantato su una linea melodica propria della tradizione contadina e pastorale dell’Italia centrale, utilizzata ancor oggi dagli zampognari della Campania e del Molise per eseguire la versione cantata delle sonate natalizie.

Il testo stesso del brano messo in musica da Carissimi fa riferimento ad alcuni elementi mutuati dai Vangeli apocrifi, e che appartengono ancor oggi ai riti natalizi popolari. I versi “La Terra nostra ha germogliato il Fiore, L’Inverno partorì l’ardente Amore. D’Adamo e D’Eva cessin le querele, I Monti, e i Colli stillin latte, e miele” in particolare rimandano all’idea, espressa nel Protoevangelo di Giacomo (XVIII, 2-3), della “sospensione della vita cosmica”. Così, nell’attimo del parto della Vergine santa, tutti gli elementi rimangono come immobili nel loro atteggiamento. Al momento della nascita di Gesù, il mondo gode della condizione di pace che aveva conosciuto prima del peccato originale, dal quale l’avvento di Cristo riscatta l’umanità.

Giacomo Carissimi

Applauso de’ pastori nella notte di Natale

Ode

È nato il Redentor il gran Messia
dal puro, e Santo Ventre di Maria.
La Terra nostra ha germogliato il Fiore,
L'Inverno partorì l'ardente Amore.
D'Adamo, e d'Eva cessin le querele,
I Monti e i Colli stillin latte e miele.
Sol per pagar del primo Fallo il Fio,
Manda il suo Verbo ad incarnarsi Iddio.
Aperto è già del Cielo il trono eterno,
Serrate son le porte dell'Inferno.
Cantiam felici al sonno si dia bando,
Sì bella Notte passarem cantando.
Notte beata, sei del dì più bella,
In cui risplende di Jacob la stella.
O voi del Coro Angelico
Gradite unir al vostro i nostri Canti.
Sia Gloria sempre al Ciel Pace alla Terra,
Pace fra l'Hom, e Dio pace, e non guerra.
Ventite dunque tutti, et adoriamo,
Il cor divoti al Pargoletto offriamo.

G. Carissimi, Sacri concerti a 2, 3, 4, 5, voci, Roma, 1675

Il riferimento al giardino dell'Eden, al paradiso terrestre nel quale l'umanità torna per un attimo a vivere, purificata dalla nascita di Cristo è esplicitato nel testo di Carissimi, nel quale peraltro è narrata la miracolosa resurrezione primaverile della vegetazione in pieno inverno: come nel testo di canti natalizi della Campania e della Sicilia, in cui la terra "per stupore" si copre di nuova vegetazione.

Le pastorali per organo

Nelle laude e poi negli oratori, la musica dei pastori, citata al momento del loro arrivo al cospetto del bambino Gesù, viene spesso mediata da orchestrazioni intese ad ammorbidire il suono aspro e rustico delle zampogne, e di essa spesso resta soltanto la linea melodica, mondata dagli arcaici suoni di bordone e dal timbro degli strumenti originali. Nei repertori "pastorali" d'organo invece il rapporto con le originali musiche delle zampogne si mantiene molto più stretto, sia sul piano melodico e armonico che su quello timbrico.

L'organo infatti, in occasione del Natale, diventa una vera e propria zampogna, grazie alla suggestione timbrica di particolari registri ad ancia detti, appunto, "di zampogna" o "di cornamusa", che seguono gli stessi principi di produzione del suono delle canne di zampogna. L'uso di tali registri è documentato, nel 1635, nel trattato di Giovan Battista Doni.

Giovan Battista Doni

Le Zampogne

Compendio del Trattato dei generi e di modi della musica

Le zampogne (...) s'usano massimamente ne' regali, le quali per cagione d'una propria foglia di linguella, simile a quella delle zampogne pastorali ma di metallo, rendono certo suono squacquerato e crespo quasi come la voce dell'Anitre, il quale fa ottimo effetto ne gli organi, mescolato col registro ordinario (...) Senza dubbio [l'organo] è l'Istrumento più capace di quelle varietà, che si possono sentire nella Musica (...) diversità di suono, secondo la qualità de' registri, che talvolta ve n'è uno, che imita la zampogna, o altri Instrumenti.

G.B. Doni, Compendio del Trattato dei generi e di modi della musica, Roma, 1635

Fin dalle prime composizioni organistiche "pastorali" note, inoltre, si riscontra una costante: la presenza di un pedale, cioè di un suono tenuto per tutta la durata del brano, che sostituisce i bordoni delle zampogne. E questo pedale, di regola, ha l'intonazione dei bordoni delle zampogne utilizzate nell'area in cui agisce l'organista compositore: cosicché i fedeli in chiesa possano agevolmente riconoscere, nell'evocazione sonora dei pastori suscitata dall'organo, anche l'impasto sonoro degli strumenti suonati dagli zampognari per le strade durante i nove giorni che precedono il Natale.

Il Capriccio fatto sopra la Pastorale da Girolamo Frescobaldi, pubblicato nel 1637 (quando il musicista si è già trasferito da Ferrara a Roma), è il più antico esempio conosciuto di composizione "pastorale" organistica a stampa. Già il titolo del brano rivela il percorso compositivo seguito dall'autore: nelle prime otto battute sono esposti, senza modificazioni, due moduli melodici che appartengono tuttora al repertorio delle zampogne del Lazio, del Molise, della Campania. Dopo questa esposizione, inizia il capriccio: la sequenza di variazioni, esplorazioni tematiche e modali che, inequivocabilmente, recano nella loro stessa struttura la firma di un compositore colto.

Frescobaldi però ha mantenuto, per tutta la durata del brano, delle note di pedale: che sono, come nei bordoni delle zampogne dell'Italia centrale, intonate a un intervallo di ottava dalla tonica della melodia espressa dalla voce superiore. Di più, l'intera struttura compositiva del brano si articola per concatenazione di brevi cellule melodiche (come avviene nei repertori delle zampogne) e non per successive variazioni di una melodia di ampio respiro.

La “pastoralità” del Capriccio di Frescobaldi non è soltanto citazione di elementi di derivazione popolare, ma investe, più in profondo, l'intera struttura compositiva del brano.

Lo stesso procedimento si ritrova, in forma ancora più marcata, nella Pastorale di Bernardo Storace, pubblicata nel 1664. Composta a Messina verosimilmente per essere eseguita nel duomo di questa città in occasione delle celebrazioni natalizie, ricorda assai da vicino le sonate natalizie delle zampogne della Sicilia orientale, e della provincia di Messina in particolare. Sembra addirittura una trascrizione ampliata, per estensione e per durata, di una sonata di zampogna o, per paradosso, una stravaganza scritta per l'organo da un virtuoso suonatore di zampogna.

La Pastorale di Storace inizia con un pedale di dominante, il che è caratteristica peculiare dei bordoni del tipo di zampogna diffuso in Sicilia orientale e nella parte meridionale della Calabria. Le prime quattro note della Pastorale sono identiche a quelle con cui inizia l'introduzione suonata dagli zampognari dei monti Peloritani, in provincia di Messina. L'introduzione è una breve toccata che precede ogni sonata e con la quale il suonatore prende confidenza col proprio strumento e ne verifica l'accordatura. Ogni diversa scuola di suonatori (e all'interno delle scuole, ogni suonatore) ha una propria introduzione, che ne è, per così dire, la firma. E l'andamento melodico delle prime due battute della Pastorale di Storace ricorda assai da vicino, se pure su un'estensione maggiore, la scala discendente variamente decorata delle introduzioni “firmate” dai suonatori di area messinese. L'ingresso della seconda voce alla terza battuta corrisponde, per disegno melodico e per collocazione, a quello della canna d'accompagnamento nelle introduzioni di tutti i suonatori di questo tipo di zampogna.

La figurazione ritmica, l'accompagnamento per terze della seconda voce, l'ostinato ripetersi delle medesime cellule melodiche e l'evidente modularità della costruzione fanno pensare all'intera “Prima parte” della Pastorale di Storace come a una dilatazione di un'introduzione di quelle zampogne che il musicista messinese senza dubbio ascoltava suonare per le strade e nelle chiese della sua città in occasione del Natale.

La struttura complessiva della Pastorale ricalca del resto, in forma ampliata, la successione di movimenti delle sonate natalizie delle zampogne della Sicilia orientale, che prevede, appunto, un'introduzione, cui seguono senza soluzione di continuità un'aria in tempo lento e un movimento di danza. Nella composizione di Storace alla “Prima parte” (corrispondente all'introduzione) seguono una “Seconda parte” e un’“Aria” in tempo lento, corrispondenti alla parte centrale delle sonate di zampogna: anche qui si individuano andamenti melodici tipici dei repertori delle zampogne.

Concludono la Pastorale un “Allegro” e una “Quarta e ultima parte”, ambedue in tempo veloce, nei quali ricorrono strutture ritmiche e melodiche simili a quelle del tempo di danza che conclude la sonata delle zampogne. In particolare, si può notare come vengano introdotte frequentemente nella

figurazione ritmica delle note che ricordano l'effetto di staccato che sulla zampogna, strumento a fiato continuo, viene realizzato mediante rapide acciaccature; in altri casi, la seconda voce interviene, con la stessa funzione, su note lunghe tenute dalla prima voce, o, ancora, le due voci si scambiano la funzione di bordone mobile o di ornamento di note tenute. La Pastorale si conclude con una lunga cadenza che, se pure di un modello abbastanza consueto nella musica organistica del Seicento, ricorda più da vicino di altre la formula conclusiva suonata dagli zampognari alla fine del brano, con l'aria residua contenuta nell'otre.

Musica popolare e musica colta

Esiste un problema di interpretazione dei rapporti tra la musica delle zampogne (quella suonata oggi dagli zampognari, e che noi conosciamo per ascolto diretto) e le "pastorali" organistiche del Seicento, composte a imitazione delle zampogne. Perché se è vero, e fin troppo evidente, che questi repertori organistici derivano da quelli "pastorali" e zampognari di cui portano il nome, è probabilmente altrettanto vero che gli odierni repertori natalizi delle zampogne siano stati influenzati (talvolta poco, talaltra in maniera anche molto profonda) dalle "pastorali" organistiche: le quali, ascoltate in chiesa e restituite alle zampogne dopo una revisione di tipo "colto", hanno agito in certo modo da specchio deformante per i repertori tradizionali, che si sono a volte "aggiornati" a una rinnovata immagine di se stessi, quale veniva loro restituita dallo strumento da chiesa.

È verosimile che sia questo il caso, ad esempio, della zampogna di Monreale e del suo repertorio. Questo strumento, diffuso solo in una ristretta area della provincia di Palermo, è di enormi dimensioni, ha un suono molto grave e profondo, con funzioni e sonorità più rituali e "organistiche" che da strumento da danza. Il suo repertorio (da solo e di accompagnamento al canto) è composto esclusivamente da brani sacri (sonate natalizie, dell'Immacolata, storie di santi) ed è in parte sovrapponibile a quello degli Orbi. La zampogna di Monreale ha, caso unico tra le zampogne italiane, la possibilità di suonare sia in maggiore sia in minore.

Fa parte del repertorio di questo strumento una Pasturali il cui nome è, già di per sé, indizio di rapporti con ambienti e repertori che pastorali non sono, e che dunque definiscono le sonate a imitazione delle zampogne col nome del loro ambiente di provenienza. Ma anche altre e più concrete ragioni fanno pensare alla Pasturali della zampogna a chiave di Monreale come a un brano passato per le mani di un organista.

La costruzione del brano si fonda su successive variazioni di una frase assai semplice, esposta all'inizio del brano, dopo l'elaborata introduzione che precede tutte le sonate della zampogna di Monreale. Le variazioni seguono un criterio di progressiva elaborazione delle diminuzioni sconosciuto alla musica delle zampogne dell'Italia meridionale e che ricorda invece alcune formule ornamentali assai usate nei repertori organistici e, più in generale, nella musica strumentale del Seicento. Della Pasturali siciliana ci sono

pervenute due versioni: la prima, trascritta da Alberto Favara nei primi anni del Novecento da tale Pinnino, suonatore palermitano, si articola in due sezioni, la prima in modo maggiore, la seconda in minore. Il passaggio in minore si articola con modalità simili, se non identiche sul piano del profilo melodico, a quanto avviene nel Capriccio fatto sopra la Pastorale da Girolamo Frescobaldi alle battute 19 e seguenti.

La seconda versione conosciuta della Pasturali della zampogna di Monreale è quella suonata ancora oggi dagli zampognari durante le celebrazioni del Natale.

La zampogna monrealese oggi, privata della chiave necessaria alla modulazione, suona soltanto in minore, e il suo repertorio ha perso dunque il passaggio di tonalità che caratterizza il brano trascritto da Alberto Favara.

La struttura complessiva del brano, però, resta la stessa. In ambedue le versioni conosciute si trova un tipo di variazione del tutto estraneo ai repertori delle zampogne, e utilizzato invece assai spesso da Frescobaldi in numerose e diverse composizioni, tra le quali anche il Capriccio fatto sopra la Pastorale: la suddivisione di una nota ribattuta in valori assai brevi, alternata con un'altra nota, che ha funzione di ornamento.

Sia nel brano raccolto a Monreale che in quello trascritto da Favara si trovano peraltro altre formule di questo genere, che vedono l'alternarsi di una nota ribattuta a note di diversa altezza. Questo procedimento, non utilizzato da Frescobaldi nel Capriccio fatto sopra la Pastorale, si ritrova invece di frequente in repertori strumentali non "pastorali" del Seicento e del Settecento.

Alla Pasturali monrealese queste formule decorative arrivano dunque, è lecito ritenere, da repertori colti: se non direttamente da Frescobaldi, comunque da composizioni natalizie per organo, a stampa o manoscritte, delle quali il Capriccio di Frescobaldi è una delle prime conosciute e per le quali è stato probabilmente un modello di riferimento.

Se è vero, dunque, che gli organisti del Seicento hanno preso a modello i repertori delle zampogne per costruire le loro composizioni natalizie, è vero altresì che queste hanno influito, a loro volta, sui repertori di tradizione orale dei pastori. La tradizione scritta delle musiche "pastorali", dal canto suo, acquista gradualmente, dalla fine del Seicento, una vita autonoma, sganciandosi progressivamente dalla necessità di riferimenti diretti ai repertori delle zampogne: la composizione "pastorale", sia essa dedicata al Natale o profana, diventa anche genere autonomo, contraddistinto da caratteri stilistici e formali propri, che si nutre da sé e di se stesso.

La "pastorale" penetra anche nella forma del concerto, e viene utilizzata all'interno di essa: le "pastorali" di Corelli, Torelli, Locatelli, Tartini (per citare solo alcuni tra gli autori più noti che hanno frequentato questo genere) non sono destinate all'organo, che suoni, coi registri ad ancia, a imitazione della zampogna, ma all'orchestra d'archi.

I movimenti “pastorali” di concerto contengono, è vero, riferimenti a volte anche assai espliciti alla musica delle zampogne, ma non sono più, come le composizioni di Frescobaldi o di Storace, quasi pedissequi rifacimenti delle sonate dei pastori: sono, come le forme di danza della giga, la sarabanda, la gavotta, strutture musicali standardizzate e avulse dalla loro funzione originaria, per essere asservite al sistema di concatenazioni armoniche che sancisce, nel corso del Settecento, il definitivo affermarsi di una nuova consapevolezza tonale.

Grida di strada

Ai primi anni del Seicento risale un corpus di composizioni di autori inglesi che accolgono nella cornice della fantasia per consort di viole uno straordinario numero di grida di venditori di piazza e alcune canzoni popolari. Sebbene la presenza di tale materiale sia il motivo principale del nostro interesse per questi brani, non va dimenticata la loro natura di composizioni d'arte e di raffinata elaborazione contrappuntistica le cui regole hanno facilmente il sopravvento sulla fedele riproduzione del dettato popolare.

Gli autori

L'utilizzo di grida di venditori in composizioni d'arte ha molteplici precedenti storici. Se ne trovano tracce già in alcuni mottetti francesi del XIII secolo, nelle cacce del Trecento, nei canti carnascialeschi e nelle mascherate del Rinascimento italiano e soprattutto nella tradizione del quodlibet, con le sue numerose varianti nazionali.

Un precedente diretto, almeno per quanto riguarda l'aspetto testuale, potrebbe essere indicato nelle due fricasseés di Clément Janequin e Jean Servin dedicate alle grida parigine, *Le cris de Paris*, e *Fricassée des cris de Paris*, composte nella seconda metà del XVI secolo.

La fortuna del quodlibet utilizzando le grida continua per tutto il XVII secolo. All'inizio del Settecento l'interesse per la figura dei venditori ambulanti invade in Inghilterra anche l'ambito artistico con la pubblicazione da parte di Pierce Tempest di una raccolta di stampe ispirate ai venditori ambulanti londinesi intitolata *The Cryers of the City of London*.

Orlando Gibbons, Richard Dering, Thomas Weelkes sono gli autori più celebri tra coloro che, tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento, contribuiscono alla breve fortuna di un tipo particolare di consort song caratterizzato dall'innesto su una fantasia violistica di grida e canzoni popolari raccolte nelle strade londinesi. Gibbons e Weelkes scrivono entrambi una composizione dal titolo comune *The cries of London*, mentre Dering è autore di un brano indicato nelle fonti come *The city cries* in opposizione a una analoga composizione intitolata *The country cries*, in cui, oltre alle grida e ai canti popolari del contado, egli inserisce versi di animali, scene familiari, scene di caccia, il tutto in un linguaggio verbale ricco di elementi dialettali. A questo gruppo va aggiunto un anonimo *The cry of*

London la cui tradizione manoscritta è strettamente intrecciata a quella della composizione di Gibbons.

La fortuna di queste composizioni, che al pari di gran parte della produzione musicale inglese coeva non conosce edizione a stampa, è comunque attestata dall'elevato numero di copie manoscritte che ce le hanno tramandate, talora con varianti musicali o testuali considerevoli.

Repertorio popolare e rielaborazione colta

In campo più strettamente musicale, nel periodo di fioritura del repertorio in esame, l'interesse per l'elemento popolare è attestato in Inghilterra soprattutto dalle raccolte di catches e composizioni di ispirazione tradizionale (incluse grida di venditori) pubblicate da Thomas Ravenscroft. Alcuni dei testi e delle musiche raccolti in queste pubblicazioni, fossero o meno attinti alla tradizione orale, si ritrovano tuttora nel repertorio popolare anglo-americano.

Ma mentre le composizioni raccolte da Ravenscroft sono pure destinate a un pubblico popolare, nonostante la citazione del repertorio della piazza i consort songs di Gibbons, Dering, Weelkes appaiono senz'altro il prodotto di un gioco colto, di una raffinata sapienza compositiva rivolto a un pubblico d'élite. Il ricorso all'elemento popolare indigeno si coniuga col tentativo di rivitalizzare il genere musicale vocale profano d'arte più schiettamente inglese, in un panorama musicale nazionale ampiamente dominato dalle forme del madrigale e dell'aria per voce e liuto di importazione o di influenza continentale.

La composizione di Gibbons è, stando al numero delle fonti che ce l'hanno tramandata, la più fortunata dei London cries ed è quella dove meglio possiamo osservare l'integrazione della materia popolare nel progetto compositivo colto.

Si tratta di una fantasia per cinque voci e viole (Soprano, Contralto, due Tenori e Basso) divisa in due parti che accolgono complessivamente una ottantina di grida e canzoni, quest'ultime in numero peraltro limitato. Le parti vocali non sono distinte da quelle strumentali. Le grida sono esposte secondo un principio di alternanza tra le diverse voci; al loro ingresso esse si "innestano" sulle parti strumentali che ne svolgono un raddoppio.

Il procedimento è comune alle composizioni di Dering e dell'anonimo mentre quella di Weelkes, verosimilmente anteriore, utilizza un'unica parte vocale acuta accompagnata dal quartetto delle viole.

La sovrapposizione di grida diverse ricorre solo eccezionalmente in Dering e Gibbons che amano comunque fornire continuità agli interventi vocali incastrando l'inizio di una grida alla fine della precedente. Alla ricostruzione realistica "del paesaggio sonoro" della piazza mediante l'esecuzione simultanea delle grida è dunque preferita una loro esposizione astrattamente musicale o, se vogliamo, l'idea di una teatrale sfilata di criers.

Melodie liturgiche e grida

Le grida non sono l'unico materiale preesistente utilizzato nella composizione di Gibbons. Questa è in effetti un doppio In nomine dal momento che entrambe le sezioni utilizzano nella parte del Contralto il cantus firmus derivato dall'antifona Gloria tibi trinitas, la cui citazione è pure inframmezzata dalle grida.

Certo Gibbons non concepisce l'unione di melodia liturgica e grida volgari come contaminazione di sacro e profano. I materiali utilizzati hanno qui una valenza prettamente musicale, sono i tasselli di un raffinato e sapiente gioco compositivo tipico sia del quodlibet, sia dello sperimentalismo compositivo del genere In nomine.

La funzione musicale dei due elementi è differente: il cantus firmus in note lunghe, difficilmente riconoscibile all'ascolto, ha valore strutturale profondo, fornendo una guida all'andamento libero della fantasia. Le grida costituiscono invece elementi "di superficie" con funzione di riempimento e di decorazione della costruzione polifonica. La loro presenza acustica e la loro riconoscibilità sono essenziali, ma esse si trovano esposte a possibili adattamenti alla struttura contrappuntistica.

Le grida di Londra

La parte iniziale della composizione di Gibbons risulta sufficientemente rappresentativa del genere nel suo complesso. I diversi criers sono introdotti spesso per categorie (i venditori di pesce, venditori di frutti del bosco, venditori di ortaggi).

Oltre ai venditori troviamo prestatori d'opera e, più oltre nella composizione, questuanti.

Per quanto, confortati da concordanze con la tradizione orale odierna, si debba ammettere che le grida utilizzate in questa e nelle altre composizioni derivino effettivamente dal repertorio comunicativo della strada, ci sono dei limiti alla possibilità di considerare questi consort songs come documenti etnografici dell'epoca.

La ricorrenza nelle varie composizioni di grida con testo e intonazione musicale uguali o simili, non può automaticamente significare, come spesso è stato affermato, che tali composizioni abbiano come fonte comune il repertorio comunicativo popolare: il fatto dimostra certamente l'utilizzo di materiale non originale, ma, ammessa l'esistenza di una fonte popolare a monte, nulla ci consente di escludere che prestiti siano avvenuti tra le stesse composizioni d'arte una volta diffusasi la moda del genere.

Che gli autori avessero presente le composizioni altrui pare assodato dalla presenza non tanto di grida uguali o simili, ma di accorgimenti retorici affini nella distribuzione del materiale. L'altro dato da considerare riguarda i criteri di trascrizione delle grida: fino a che punto esse sono state sottratte a una possibile indeterminazione ritmica e d'intonazione e melodizzate? Ammessa una derivazione dalla fonte popolare, ci si può chiedere quanto le varianti ritmiche e melodiche riscontrabili tra le stesse grida in brani diversi riflettano

esecutori o esecuzioni differenti e quanto invece questo adattamento sia avvenuto in fase di trascrizione.

Più dell'assoluta identità, tipica della tradizione scritta, è in effetti la presenza di varianti testuali e musicali che fa percepire il contatto con modalità proprie della comunicazione popolare. Tuttavia, mentre da un lato non possiamo effettuare una verifica delle varianti nelle fonti orali, dall'altro sappiamo invece per certo che interventi sul materiale popolare sono imputabili all'adattamento al contesto contrappuntistico. Il tentativo di recuperare il dettato originale attinto dalla voce della piazza risulta in definitiva compito assai difficile.

È però possibile individuare per le grida alcuni modelli ricorrenti di intonazione e, contestualmente, osservare il modo in cui tali modelli vengono alterati per esigenze di trattamento contrappuntistico.

I modelli

Il modello più semplice e diffuso corrisponde a una intonazione recitativa su un'unica nota, che può talora arricchirsi di una prosodica ascesa e/o caduta alla e dalla corda di recita nei punti di articolazione del testo, o di un accentuativo salto all'acuto in corrispondenza di una parola chiave. Gli esempi possono essere presi da Weelkes e Dering e testimoniano uno dei tanti casi di concordanza tra due autori nonché l'applicabilità di un modello di intonazione simile a testi differenti.

Questo tipo di recitazione è usata per intonare la grida burlesca del banditore che offre una ricompensa in cambio di notizie su una persona o un'asina (mare che in inglese significa anche "fandonia") scomparsa il "31 febbraio", un numero fisso che ricorre in tutte le composizioni prese in esame, praticamente identico in Weelkes e Dering.

Un altro ricorrente modello di intonazione si basa su un singolo intervallo, molto spesso di terza minore o di quarta. L'intervallo può essere riempito da note di passaggio o fungere da fulcro per movimenti melodici di volta all'esterno.

In modelli di intonazione più elaborati si osserva una assoluta prevalenza di profili melodici discendenti. Tuttavia nel caso, frequentissimo, in cui il testo della grida ripeta alla fine la parola iniziale, la melodia ritorna analogamente alla nota acuta di partenza.

In altri esempi, che possiamo ugualmente trarre da *The cries of London* di Gibbons, osserviamo altri casi di deformazione derivanti dall'integrazione delle grida nel contesto contrappuntistico.

In conclusione, mentre queste composizioni attraggono il nostro interesse e ci affasciano per la possibilità che ci offrono di gettare uno sguardo, o meglio di cogliere il suono della musica popolare del tempo, non dobbiamo

dimenticare che nelle intenzioni del compositore dell'epoca esse sono in primo luogo composizioni d'arte, concepite per un pubblico colto, dove il repertorio della strada è pretesto per il cimento di abilità compositiva e non oggetto di registrazione documentaria.

Musiche "esotiche" e coloniali

Sulla fine del XVI secolo l'Europa incontra, per la prima volta, la musica dei popoli delle terre lontane che gli esploratori, i viaggiatori, i missionari, gli agenti commerciali, i naturalisti già avevano visitato e incominciato a far conoscere. Fino allora era stato il vicino Oriente, dalla Turchia alla Persia, ad alimentare il sentimento "esotico": ora è la volta dei "selvaggi" delle Americhe. I missionari iberici, importando la musica colta religiosa europea, contribuiscono alla formazione di una musica coloniale in America centrale e meridionale.

Trascrizioni di musiche "esotiche"

Naturalmente gli Europei non ascoltano direttamente quelle musiche, ma le "traducono" dalle poche e sommarie notazioni che vengono pubblicate, le trovano "descritte" nelle cronache di feste e di riti, osservano i musicisti e i danzatori sulle incisioni, tutt'altro che antropologicamente fedeli, che accompagnano i resoconti di viaggi.

Le "trascrizioni" di musiche "esotiche" che appaiono in Europa nel Seicento sono, pur nella loro scarsa attendibilità, importanti testimonianze storiche e la loro pubblicazione costituisce il primo segno di un'attenzione che va formandosi per la musica di Paesi lontani e di popoli così "diversi". Un'attenzione che via via andrà crescendo e approfondendosi nel secolo successivo.

Indiani d'America

Sono gli Indiani del Sud America i primi a vedere documentata la loro musica presso il pubblico europeo con cinque brevi canti, pubblicati dal missionario calvinista Jean de Léry (*Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*), reduce, nel 1585, da una permanenza fra gli indiani Tupynambá del Brasile nord-occidentale.

Queste "trascrizioni" sono, naturalmente, sommarie e approssimative se giudicate secondo i principi della moderna etnomusicologia, ma certamente derivano da un buon ascolto diretto da parte di Jean de Léry, come ha dimostrato uno studio di Luiz Héitor Corrêa de Azevedo. Anche le illustrazioni che accompagnano la relazione di Jean de Léry offrono notevole ragione di interesse.

Il materiale brasiliano pubblicato da de Léry viene ripreso (e rimaneggiato), mezzo secolo dopo, da Marin Mersenne nella sua *Harmonie universelle* e lo riprenderà poi, 130 anni dopo, nel 1768, Jean-Jacques Rousseau, nel suo *Dictionnaire de musique*, alla tavola N, dedicata a esempi di musica popolare ed esotica.

Mersenne, nell'Harmonie universelle, pubblica anche una musica originale, ancora americana, ma questa volta del Nord America: una Danse des Sauvages du Canada, a lui riferita da un capitano del re che era stato nelle colonie francesi dell'America settentrionale. Ancora Rousseau ripubblicherà, nel suo Dictionnaire de musique, questa melodia.

Musiche orientali

Nel 1686 è Jean Chardin (o Sir John Chardin), un altro calvinista, prima commerciante di diamanti poi agente inglese, a pubblicare (Journal du voyage du Chevalier Chardin au Perse et aux Indes Orientales) una Chanson persane. Nel 1691, Simon de la Loubère inserisce una canzone siamese nella sua relazione d'un viaggio nel Siam (Du royaume de Siam).

Nell'opera di Simon de la Loubère troviamo anche interessanti e attendibili figure di strumenti musicali siamesi.

Questi primi, frammentari e occasionali incontri con la musica di altri continenti non producono conseguenze sulla musica europea. Nel secolo seguente, infatti, si svilupperà, nel teatro musicale, un diffuso gusto per situazioni e personaggi "esotici", ma senza alcun riferimento nello stile musicale.

La musica europea in America

La diffusione della musica europea, colta e popolare, inizia nelle terre americane sotto il dominio spagnolo e portoghese quasi immediatamente dopo la conquista. A portare nelle colonie la musica popolare iberica sono gli stessi soldati prima, poi i primi coloni; la musica colta si diffonde, invece, con lo stabilirsi della Chiesa cattolica. Infatti, fin dal 1493, papa Alessandro VI aveva conferito alla Corona spagnola il diritto di fondare una Chiesa cattolica nelle nuove terre al di là dell'oceano.

Il clero e i monaci che pongono le loro sedi in America e avviano la conversione dei nativi utilizzano in modo intenso e sistematico la musica quale strumento di evangelizzazione. Le cronache ci dicono che sia gli indios, sia gli schiavi portati dall'Africa aderiscono con ardore alle pratiche musicali, dando vita a numerosi cori, operanti sia nelle missioni e nelle chiese di villaggio che presso le cattedrali delle città.

Per quanto ci è dato di sapere dai documenti del tempo l'adozione, da parte degli indios e dei neri della musica insegnata dai sacerdoti, dai monaci e dai maestri di coro spagnoli, e anche portoghesi, per la pratica religiosa produce effetti anche fuori dell'ambito propriamente rituale cattolico, con conseguenze interessanti di sincretismo fra i modi colti europei e le tradizioni musicali locali e africane.

Non c'è dubbio che la pratica musicale cattolica sia entrata, con i paralleli contatti con la musica popolare profana portata dai soldati e dai coloni e con la permanenza nativa, a connotare la nuova musica popolare coloniale.

Questa nuova produzione locale si sviluppa sia a opera di musicisti venuti dall'Europa che di musicisti locali. La "scoperta" della ricchezza di questo repertorio coloniale è relativamente recente e gli archivi ecclesiastici del Messico e del Perù in primo luogo, ma anche di altri Paesi latino-america, potranno riservare altre interessanti sorprese.

Tra i musicisti americani o operanti in America nel XVII secolo, ad Antigua, Puebla, Città del Messico, e altrove sono da ricordare soprattutto Gaspar Fernandes, Juan Gutierréz de Padilla, Hernando Franco, Antonio de Salazar.

L'aspetto più interessante della musica iberico-coloniale che si sviluppa nel corso del Seicento è quello delle contaminazioni che si determinano fra i modelli musicali colti portati dall'Europa e le tradizioni locali e soprattutto africane. Abbiamo, infatti, composizioni religiose che, pur conservando i moduli propri della polifonia europea, utilizzano testi in lingua locale.

Scopo di queste composizioni, diffuse dai religiosi, non tanto nelle cattedrali quanto nelle missioni e nelle chiese di villaggio, era naturalmente quello di avvicinare le popolazioni indie al contenuto dei testi sacri, originariamente in latino.

A Hernando Franco, per esempio, è attribuita la composizione di un Salve Regina in lingua india: Dios itiazo nantizine. Il testo è una parafrasi dell'Ave Maria: "O Signora, amata genitrice, / sempre pura e vergine / intercedi per noi presso il tuo amato figlio Gesù Cristo / tu che se la più amata dall'Altissimo".

Ancora più interessanti le contaminazioni fra i modelli europei e i modelli africani. Gli Africani portati nelle colonie sono stati, fin dai primi secoli della loro presenza nelle terre spagnole d'America, fra i più attivi musicisti, sia nei cori religiosi che nelle pratiche festive profane.

Sappiamo che a Città del Messico non soltanto i neri (giudicati migliori cantori degli indios) sono particolarmente richiesti nei cori della cattedrale, tanto da suscitare le proteste dei cori composti da indios, ma che numerose sono le piccole orchestre di ex schiavi, molto richieste in città per feste non religiose, anche dagli Spagnoli e dagli stessi indios inurbati.

Si forma, nelle colonie spagnole, un esteso repertorio, soprattutto di canti natalizi modellati sul villancico spagnolo, nel quale gli elementi africani sono evidenti, soprattutto per quanto riguarda i testi verbali. La musica, che naturalmente ci è pervenuta da fonti scritte, replica abbastanza fedelmente il modello del villancico iberico, cioè del canto natalizio popolare spagnolo, ma con alcuni tratti che fanno immaginare una realizzazione, nell'esecuzione a opera di cori neri, non proprio ortodossa secondo i canoni europei del tempo e con possibili caratteri africani. Si può anche immaginare la presenza, pur non prevista nella partitura, di strumenti a percussione.

Le composizioni natalizie coloniali per i neri sono definite, significativamente, guineos (da Guinea) e negritos. I testi ci ricordano subito gli spirituals che i

neri creeranno, assai più tardi, nell'America settentrionale, in ambito culturale anglosassone.

Un Negrito a 4 voci composto da Gaspar Fernandez trasferisce in Guinea, cioè in Africa, la nascita di Gesù ed evoca, attorno alla sua culla, una vivace festa africana: "Felicитati con me, fratello Antonio, / perché Gesù è nato in Guinea. / Chi lo ha generato? / Una giovane donna e un vecchio. / Corriamo tutti presso di lui, / portiamogli un abito e una cuffia. / Veglieremo su di lui / e tutti i neri danzeranno intorno".

Marin Mersenne teorico della musica

Marin Mersenne, uno degli artefici della rivoluzione scientifica del Seicento, è uno dei più importanti teorici musicali del suo secolo: egli riformula gran parte delle riflessioni sviluppate dallo studio umanistico della musica ed è tra i primi ad applicare in questo ambito il metodo sperimentale, grazie al quale elabora una serie di leggi relative al funzionamento dell'armonia musicale e dell'acustica, e un'ampia raccolta di osservazioni organologiche che lo rendono un'autorità incontrastata, soprattutto in Francia, fino all'avvento di Rameau.

Le Celeberrime questioni sulla Genesi

La prima opera nella quale Marin Mersenne si occupa di musica è costituita dalle Celeberrime questioni sulla Genesi, dove un'ampia sezione è dedicata a un confronto tra la musica antica dei Greci e degli Ebrei e quella praticata negli ultimi 100 anni. Mersenne, rifacendosi soprattutto agli scritti dei teorici greci e latini, aderisce a una posizione già ampiamente diffusa, soprattutto in ambito umanistico, che consiste nel sostenere che la musica antica avesse la capacità di provocare "effetti meravigliosi" (di incidere cioè sui costumi e sulle passioni umane, guarire da numerose malattie, educare, spingere a combattere o a riappacificarsi), capacità perduta dalla musica moderna. In linea con tale posizione, egli si sofferma a lungo a indicare ai compositori quali elementi della musica antica debbano essere reintegrati in quella moderna, in modo da poter tornare a produrre gli effetti ottenuti in passato. Nel far ciò, vengono comunque attaccate tutte le teorie sulla musica di stampo cabalistico, astrologico, o più in generale di carattere "metafisico": sostenendo che il suono è un movimento, e non una sostanza dotata di "qualità occulte", egli afferma allora che le uniche spiegazioni valide del suo funzionamento sono quelle di ordine fisico e matematico, e avanza in proposito una serie di riflessioni, soprattutto nel campo dell'acustica e della teoria delle consonanze, che verranno poi sviluppate negli scritti successivi.

L'Harmonie universelle

L'opera più importante che Mersenne dedica alla musica è l'Harmonie universelle, grande raccolta enciclopedica di trattati sui diversi argomenti che in qualche modo hanno a che fare col concetto neoplatonico di "armonia", pubblicata tra il 1636 e il 1637 dopo una serie di lavori presentati durante il periodo della sua preparazione.

Quando scrive l'Harmonie universelle, Mersenne non crede più ai "meravigliosi effetti" della musica antica, ma continua a considerare il fare musica, l'ascoltarla e lo studiarla scientificamente come momenti cruciali dell'approssimarsi umano all'armonia universale predisposta dal Creatore. Egli allora ricerca un'integrazione quanto più stretta possibile tra le teorie più speculative e le osservazioni pratiche ricavate dagli esperimenti e dalle discussioni con i musicisti.

In particolare, vengono per la prima volta formulate esplicitamente le regole che mostrano le relazioni tra l'altezza sonora e le variabili dalle quali questa dipende (lunghezza, diametro, tensione e massa dei corpi vibranti che producono il suono), e viene sviluppata la prima teoria approfondita sugli armonici.

Mersenne elabora poi una sintesi delle teorie precedenti sui sistemi di intonazione musicale, auspicando l'adozione del temperamento equabile e fornendo consigli pratici per la sua applicazione nella costruzione degli strumenti musicali.

Un'ampia trattazione viene dedicata allo studio delle consonanze e delle dissonanze, analizzate tenendo conto da una parte della relazione tra l'altezza del suono e la frequenza delle vibrazioni dell'aria, e dall'altra dei fattori psicologici che incidono sui giudizi degli ascoltatori nei confronti delle proprie sensazioni.

Alla luce di tale studio sugli intervalli viene poi condotto un esame approfondito delle regole della composizione musicale che, se ripropone fondamentalmente quanto era già stato sostenuto dai trattati sul contrappunto scritti verso la fine del Cinquecento, presenta anche alcuni aspetti originali: ad esempio, accanto a una serie di regole derivate dalla retorica, egli mostra quale applicazione si possa fare dell'ars combinatoria per risolvere alcune questioni di carattere compositivo.

Vengono proposti anche numerosi suggerimenti pratici al fine di semplificare l'apprendimento e l'esecuzione della musica: particolarmente interessante è a questo proposito la sezione dedicata agli abbellimenti musicali.

Infine, molto ampia e accurata è la sezione dedicata alla classificazione e alla presentazione degli strumenti musicali, che rende l'Harmonie universelle una delle opere fondamentali nella storia dell'organologia.

Musica del Settecento

Introduzione alla musica

Premessa

Se raramente il passaggio da un secolo all'altro viene a coincidere con effettive modificazioni nella vita e nella cultura degli uomini, rimanendo un'astratta partizione a uso delle sintesi storiche, ciò è ancora più vero nel caso del Settecento che, per quanto riguarda la musica, non ci rivela bruschi mutamenti rispetto agli ultimi anni del Seicento, piuttosto si presenta quale continuazione di tendenze già vitalmente in atto entro quel "movimento" – definito con il termine forse troppo suggestivo di "barocco" – che recentemente è stato posto giustamente in discussione (o quanto meno in "revisione").

Virtuosismo e continuità

Il nuovo secolo vede lo sviluppo dell'opera in musica, con il crescente predominio italiano secondo linee già tracciate alla fine del Seicento, e la sua progressiva involuzione virtuosistica. La musica vocale, sia da camera sia sacra, trova nuovi sviluppi attraverso il progressivo abbandono del madrigale e lo sviluppo della cantata, ma non riesce a nascondere le sue ascendenze ancora tardorinascimentali; la musica strumentale, che ha le sue radici nella sonata da camera secentesca e nel concerto grosso, avvia – con il contributo determinante della pratica italiana, basti pensare ad Antonio Vivaldi e a Giambattista Sammartini – la sua evoluzione verso il concerto solistico e la sinfonia concertante.

Nei primi anni del Settecento il violino e il clavicembalo trovano la via per manifestarsi nelle loro massime possibilità e mentre il primo godrà di

immutata fortuna per tutto il secolo (e anche oltre), il secondo dovrà soccombere (dopo aver espresso tutte le sue potenzialità con autori quali François Couperin e Domenico Scarlatti) innanzi all'invenzione da parte di Bartolomeo Cristofori del "gravicembalo col piano e forte".

Persistenze e novità

Le "novità" del nuovo secolo non si rivelano così nel segno di una rottura con il passato, quanto piuttosto nel fecondo confluire dell'esperienza dell'età barocca nell'opera dei due massimi maestri della musica tedesca della prima metà del Settecento: Johann Sebastian Bach e Georg Friedrich Händel, i quali aprono la strada alle effettive innovazioni che segneranno la seconda metà del secolo.

Se Bach e Händel si pongono certamente - non soltanto per la loro grandezza musicale - al di là dell'orizzonte secentesco, tuttavia un filo ben evidente continua a legare i due musicisti tedeschi a un "insegnamento" musicale e a una "visione della musica" che risale alla seconda metà del secolo precedente, o che comunque ha le sue radici e le sue premesse in quegli anni.

Come tutte le manifestazioni della cultura, anche il percorso della musica è intimamente connesso nella continuità come nelle innovazioni rispetto al secolo precedente; alle vicende sociali della vita europea di quegli anni, che per un verso assiste alla nascita di situazioni politiche, economiche e di pensiero che emergono in modo anche violento nella seconda metà del secolo, ma che d'altronde registra anche una forte persistenza di modelli del passato.

Questa dicotomia trova chiara esemplificazione nelle vite di Bach e di Händel. La prima è rappresentazione d'una Germania in gran parte ancorata all'eredità luterana, al paesaggio volutamente ristretto della Chiesa e della città, alla prerogativa d'una moralità con poche aperture, mentre la seconda è figurazione esemplare delle nuove caratteristiche anche economiche e mercantili della vita musicale in un'Europa nella quale si va costruendo un'egemonia borghese.

Trasformazioni stilistiche

Il "nuovo" appare dunque nella seconda metà del secolo, agitato e trascinato dal vento innovativo e presto rivoluzionario che percorre l'Europa e penetra anche negli ambiti più conservatori. Ed è Vienna lo spazio culturale entro il quale si opera la sintesi dell'esperienza musicale della prima metà del secolo e nel quale nascerà una straordinaria produzione musicale che, senza ragioni di logica storica, ma forse per segnare un modello di perfezione sulla misura degli antichi, verrà poi definita "classica".

Nel volgere di pochissimi decenni nella capitale di quell'impero che "aveva un grande nome ma era più grande del suo nome", non soltanto vedono la luce alcuni capolavori che ancor oggi dominano la nostra sensibilità musicale, ma vengono definiti quei modelli che i compositori del secolo seguente

continueranno anche involontariamente a utilizzare, pur sforzandosi di superarli, ristrutturarli e distruggerli.

La codificazione della cosiddetta “forma-sonata” nella sua forma bitematica tripartita, l’abbandono del basso continuo per l’affermazione di precise relazioni tra melodia e armonia, la scelta di un sistema gerarchico dei temi entro una logica al tempo stesso razionale e comunicativa sono procedimenti – riconducibili all’opera di Haydn – che giungono fino a noi.

Subito dopo la morte di Bach si manifestano nella musica tedesca chiari segni di trasformazione stilistica e, in gran parte, proprio i figli del Kantor contribuiscono a questo processo.

Pare difficile, a prima vista, considerare quali premesse all’opera di Haydn e di Mozart le leggere e miniaturistiche esercitazioni nello “stile galante” di Johann Christian Bach e anche le più dense, ma non certo più emozionanti, pagine di Philip Emmanuel, nonostante queste siano talora percorse da una certa aria romantica.

Eppure è proprio nei fermenti della musica tedesca dopo Bach, e a lui in un certo qual modo legata, che si giunge alla cosiddetta “scuola di Mannheim” la quale, per merito del violinista boemo Jan Stamitz, sperimenta quell’orchestra moderna su cui si fonderà il sinfonismo viennese di Haydn e di Mozart.

La Vienna di Mozart e di Haydn, dunque, ma anche la Vienna di Gluck, che proprio qui all’inizio degli anni Sessanta rappresenta Orfeo ed Euridice, risultato delle sue riflessioni di riforma dell’opera in musica, destinate a non trovare fortuna duratura nella capitale asburgica, ma che, al contrario, susciteranno un acceso dibattito in Francia, influenzando il destino del melodramma.

Gli ultimi esiti della musica barocca

Il concerto e la scuola violinistica italiana

Affacciatosi alla fine del Seicento come possibile alternativa al concerto grosso, il genere del concerto solistico, all’interno del quale dominano le composizioni per violino, caratterizza l’intero Settecento strumentale italiano, culminando nella produzione di Viotti. Nel corso del secolo il concerto per violino diviene musica strumentale professionistica destinata a un pubblico pagante.

Il concetto di concerto

Nell’accezione diffusasi all’inizio del Seicento il termine “concerto” indica la caratteristica di conciliare gruppi differenziati di esecutori; in particolare, è un termine diffuso per indicare la presenza di strumenti accanto agli esecutori vocali. In Germania, con Michael Praetorius, si pone l’accento sulle implicazioni dell’etimologia, ribadendo l’idea di una “contrapposizione”. Nella seconda metà del XVII secolo il termine diventa dunque quanto mai appropriato per indicare la differenziazione dei ruoli fra i due settori

dell'orchestra: il concertino (in genere due violini e basso continuo), al quale sono affidati i passi più difficili, e il ripieno, ossia l'insieme degli archi che realizzano le sezioni di "tutti". È questo l'organico su cui si sviluppa la forma del concerto grosso, attestata compiutamente nei dodici Concerti grossi op. 6 di Arcangelo Corelli, editi per la prima volta nel 1714, ma composti diversi decenni prima.

Il concerto solistico, il violino, Vivaldi

A cavallo del XVII e del XVIII secolo si fa strada anche la possibilità che il ruolo del concertino sia svolto da un unico esecutore; significativo, in tal senso, è il gruppo dei sei concerti per violino contenuti nella raccolta postuma op. 8 (1709) del bolognese d'adozione Giuseppe Torelli. Da allora il genere del concerto solistico si diffonde sempre di più e, nella grande maggioranza dei casi, il ruolo del solista spetta al violino.

Il compito di dare una forma compiuta al concerto per violino spetta a un virtuoso di questo strumento, Antonio Vivaldi.

Con lui si definisce il ruolo del solista nei confronti dell'orchestra e si fissano alcuni moduli melodici e virtuosistici di riferimento. Inoltre, Vivaldi stabilisce in modo deciso la forma da dare alla successione del materiale musicale nell'ambito della dialettica fra il "solo" e il "tutti". In particolare, il contributo vivaldiano è determinante per quanto concerne l'articolazione del primo allegro, nei casi (che non sono la totalità) in cui il concerto adotti la struttura complessiva in tre movimenti mosso-lento-mosso.

Nel corso del Settecento si registra una progressiva contaminazione della forma vivaldiana a episodi e ritornelli con due dei principi fondamentali che caratterizzano la cosiddetta forma-sonata: il confronto diretto fra due diverse aree tonali e la contrapposizione fra materiali tematici differenziati. Intorno agli anni Settanta si stabilizza un'articolazione formale del primo tempo di concerto, che può essere così riassunta (in corsivo, tra parentesi, si indicano le eventuali corrispondenze con le sezioni della forma-sonata): 1) primo "tutti", contenente temi differenziati (almeno due), ma impostato interamente nella medesima tonalità; 2) primo "solo", dove alla contrapposizione tematica, non necessariamente impostata sui temi del "tutti" precedente, corrisponde un contrasto tra due diverse tonalità (esposizione); 3) secondo "tutti", nella nuova tonalità (coda dell'esposizione); 4) secondo "solo", che esplora ulteriori tonalità (sviluppo); 5) terzo "tutti", che riporta alla tonalità dell'inizio (transizione alla ripresa); 6) terzo "solo" che rispone liberamente il materiale principale nella tonalità dell'inizio (ripresa); 7) "tutti" conclusivo (coda).

Il finale adotta una versione più snella della forma del primo movimento; più tardi prevale in esso il rondò. La struttura complessiva in tre tempi, due allegri che racchiudono un movimento lento di carattere cantabile, finisce per prevalere di gran lunga.

Il concerto violinistico settecentesco è caratterizzato da un crescente virtuosismo: al solista si chiede di mettere in luce le proprie capacità mediante l'esplorazione di registri difficili e inconsueti per lo strumento, come le posizioni acute, e mediante l'esibizione di una grande disinvoltura nell'impiego di tecniche particolari, tanto dell'archetto quanto della mano sinistra. Non tutto ciò che il solista deve fare è scritto dal compositore (che spesso è il solista medesimo): i modi di abbellire una melodia o di realizzare un passaggio di bravura sono concepiti all'impronta nel momento dell'esecuzione. Lo straordinario impegno richiesto al virtuoso ha, d'altro canto, una motivazione precisa nel tipo di fruizione di cui è oggetto in modo prevalente il concerto dell'età classica. In questo caso, infatti, non si tratta più, come per altri generi strumentali, di musica di corte, o destinata a nobili esecutori dilettanti: il concerto solistico è un genere inteso per professionisti che intrattengono il pubblico e, nel caso delle istituzioni concertistiche che fioriscono in grandi capitali come Parigi o Londra, si tratta di un pubblico pagante.

La scuola italiana tra Vivaldi e Viotti

Un contributo decisivo all'evoluzione del virtuosismo violinistico arriva dal bergamasco Pietro Locatelli (1695–1764). Nella raccolta di concerti *L'arte del violino*, op. 3, pubblicata ad Amsterdam nel 1733, sono contenuti 24 capricci, da inserire ad libitum nei "solo", che presentano le maggiori difficoltà richieste a un violinista dalla letteratura barocca.

Il massimo esponente della generazione di violinisti che segue immediatamente Vivaldi è l'istriano Giuseppe Tartini, attivo a Padova e noto anche per la scoperta del fenomeno acustico del "terzo suono". La sua produzione di concerti per violino, che comunemente si suddivide in tre periodi (1721–1735, 1735–1750, 1750–1770), mostra un progressivo allontanamento dallo stile barocco, allontanamento che, se in una prima fase si manifesta soprattutto nell'invenzione melodica, finisce negli ultimi concerti, tecnicamente più semplici, per riguardare anche la struttura. Di Tartini è ancor oggi celebre la sonata per violino in Sol minore detta *Il trillo del diavolo*.

Tartini è un caposcuola e fra i suoi allievi merita una particolare segnalazione il livornese Pietro Nardini, che entra a far parte di quella che sembra esser stata la prima formazione quartettistica della storia, ossia il cosiddetto Quartetto toscano, di cui è violoncellista Luigi Boccherini. Alcuni allievi di Tartini sono attivi all'estero: Maddalena Laura Lombardini Sirmen, una delle più lodevoli, divide per esempio la sua carriera di concertista tra Parigi e Londra. Nei suoi concerti si manifesta un gusto notevolmente aggiornato, specie per quanto riguarda la natura dei temi e l'orchestrazione.

Parallelamente all'affermazione di Tartini e dei suoi allievi si sviluppa una scuola violinistica indipendente che ha sede a Torino. Ne è capostipite un allievo di Corelli, Giovanni Battista Somis. Il più importante tra gli allievi di Somis è Gaetano Pugnani, a sua volta insegnante di Viotti; proprio

quest'ultimo lo accompagna in una tournée attraverso Svizzera, Germania e Russia. Di Pugnani ci restano cinque concerti per violino, caratterizzati da un virtuosismo spiccato ma non estremo. Fra gli esponenti della scuola piemontese va inoltre ricordato Felice Giardini.

Oltre agli esponenti delle due scuole di cui si è detto, sono attivi in quest'epoca altri violinisti-compositori: il più importante è considerato il bergamasco Antonio Lolli, attivo a Stoccarda e Pietroburgo. Per le grandi difficoltà tecniche i suoi concerti si inseriscono in una linea che collega i capricci di Locatelli col virtuosismo inarrivabile di Paganini. Sono da citare, inoltre, Giovanni Mane Giornovichi, che alcuni pensano esser stato d'origine croata, e il bolognese Luigi Borghi.

Il percorso del concerto violinistico italiano del Settecento culmina nell'esperienza compositiva del piemontese Giovanni Battista Viotti, che è, come si è detto, allievo di Pugnani. Viotti è attivo dapprima a Parigi e in seguito a Londra; oltre che come violinista e compositore, si impone come impresario. La sua produzione concertistica è assai consistente e si tende a dividerla in quattro periodi: a un primo gruppo di dieci concerti, nati probabilmente per l'istituzione pubblica parigina del Concert Spirituel, fanno seguito i concerti dal n. 11 al n. 15 (1783-1789), nati per Versailles, dove Viotti è al servizio di Maria Antonietta; seguono ancora i concerti dal n. 16 al n. 19, composti per il Théâtre de Monsieur, di cui Viotti è il fondatore, e i concerti dal n. 20 al n. 29, nati per Londra. Tra i lavori londinesi si colloca il celebre concerto in La minore n. 22, assai apprezzato da Brahms e rimasto fino a oggi in repertorio. A dispetto di un'orchestrazione mai troppo ricca, i concerti parigini di Viotti, che muovono dallo stile galante in voga nella capitale francese negli anni Settanta, approdano a uno stile drammatico che preannuncia per alcuni aspetti il gusto romantico.

Nei concerti londinesi si assiste a una certa semplificazione della scrittura virtuosistica, ma al tempo stesso viene arricchita la scrittura orchestrale e si manifestano le linee di uno stile classico pienamente maturo. In definitiva, non è esagerato dire che, per quanto concerne la loro collocazione storico-stilistica, i concerti per violino di Viotti occupano un posto analogo a quello dei concerti pianistici di Mozart.

Antonio Vivaldi

Vissuto a Venezia nella prima metà del Settecento, Vivaldi ha dato contributi importanti in tutti i principali generi musicali. Tuttavia, la sua fama e la sua importanza restano essenzialmente legate ai concerti, che hanno esercitato una decisiva influenza su Johann Sebastian Bach.

Venezia

Al tempo di Antonio Vivaldi, la Repubblica di Venezia è già da qualche tempo avviata al declino politico. Dopo esser stata il principale baluardo dell'Europa contro i Turchi ed essersi espansa verso Oriente, subisce ora il crescente peso delle potenze nazionali, in particolare dell'Impero asburgico. L'evento

militare fondamentale di questi anni, la pace di Passarowitz (1718), che segna la fine dell'ultima guerra con la Turchia, è in realtà un'operazione compiuta dall'Austria, che ne ricava notevoli vantaggi territoriali, mentre Venezia ne è sostanzialmente spettatrice passiva.

A dispetto del declino politico, per Venezia il Settecento rappresenta una grande stagione culturale, soprattutto nel campo delle arti figurative: è l'epoca dell'architetto Giorgio Massari, che edifica, tra l'altro, Palazzo Grassi e la chiesa dei Gesuati, e dei pittori Giambattista Tiepolo, Giovanni Antonio Canal, detto il Canaletto e, più tardi, Francesco Guardi.

Musicalmente, l'ambiente nel quale si forma Vivaldi è quello consolidatosi nel corso del XVII secolo. Il teatro dell'opera vi ha un ruolo fondamentale: alla fine del Seicento ben otto teatri veneziani si dedicano esclusivamente al melodramma. La cattedrale di San Marco, che un tempo ha avuto come maestri di cappella o organisti, musicisti del calibro di Adriano Willaert, Cipriano de Rore, Andrea e Giovanni Gabrieli e Claudio Monteverdi, mantiene ancora un notevole prestigio, grazie all'opera di Giovanni Legrenzi, Carlo Francesco Pollarolo e Antonio Lotti. Presso l'Ospedale della Pietà, inoltre, è attivo in qualità di maestro di coro il toscano Francesco Gasparini. Assai fiorentino, infine, è l'arte della liuteria: a Venezia lavora, tra gli altri, un membro della famiglia cremonese dei Guarneri, Pietro (1695-1762), fratello del celebre Giuseppe Guarneri "del Gesù".

Il fenomeno più rilevante, in relazione al ruolo di Vivaldi, è costituito tuttavia dal fiorire della musica strumentale nell'ambito dei grandi ospedali veneziani.

Gli "Ospedali" e la Pietà

Le guerre frequenti, le carestie e le epidemie riempiono da sempre Venezia di orfani e trovatelli; fin dal XIV secolo esistono pertanto degli orfanotrofi, che assumono col tempo il nome di ospedali. Un notevole impulso all'attività di tali istituzioni viene impresso dalla Controriforma: nel Cinquecento si fondano nuovi ospedali e se ne riorganizza l'attività educativa. Al tempo di Vivaldi gli ospedali attivi sono quattro, due di origine medievale (i Mendicanti e la Pietà), e due di istituzione cinquecentesca (gli Incurabili e l'Ospedaletto); essi beneficiano del sostegno economico dei privati e ricadono sotto il controllo amministrativo e istituzionale del governo veneto.

Il collegio della Pietà è esclusivamente femminile e le "putte", conformemente ai dettami controriformisti, vi ricevono un'educazione quasi monastica.

Fra le attività didattiche dell'ospedale, la musica occupa fin dal XVI secolo un posto fondamentale, soprattutto in relazione al servizio liturgico: presso l'istituto è attivo pertanto un coro e, nel corso del Seicento, conformemente all'evoluzione della prassi musicale, acquista un peso crescente l'insegnamento degli strumenti. Fra i motivi dell'importanza attribuita all'istruzione musicale possiamo annoverare, oltre al ruolo educativo

assegnato alla disciplina dal clima culturale successivo al concilio di Trento, anche ragioni di natura economica.

Poter far fronte alle esigenze della liturgia dell'ospedale con forze proprie consente un notevole risparmio; le esibizioni musicali, inoltre, sollecitano l'attenzione dei privati nei confronti dell'istituzione. A questo proposito è interessante ricordare come, nel corso del Settecento, si consolidi l'uso di affittare i banchi (i cosiddetti "scagni") ai devoti che assistono alle funzioni nelle chiese annesse agli ospedali.

Alla Pietà le coriste vengono selezionate con rigore (la scelta avviene dopo una votazione, detta "ballotazione") e affidate a una maestra scelta fra le ospiti più anziane. Ci si avvale poi di collaboratori di vario genere: fra i salariati fissi troviamo l'"organaro" e l'"aggiusta spinete", mentre fra gli esterni, assunti cioè a contratto, si annoverano il maestro di coro (carica ricoperta all'epoca di Vivaldi, come si è detto, da Francesco Gasparini) e i vari maestri di strumenti. Il 1° settembre 1703 Antonio Vivaldi, che da pochi mesi è stato ordinato sacerdote, viene chiamato dal Pio Ospedale della Pietà come maestro di violino. Più tardi, nel 1716, il suo ruolo si trasforma in quello di "maestro di concerti", con un impegno più limitato sul versante didattico, ma con più obblighi su quello compositivo. D'altro canto, le frequenti malattie di Gasparini lo hanno già reso de facto direttore del seminario musicale.

Il "prete rosso": la vita e le opere

Vivaldi, detto il "prete rosso" a causa della sua capigliatura, è un sacerdote particolare che a un certo punto della sua vita non celebrerà più alcuna funzione.

Anche se qualcuno ha voluto interpretare tale atteggiamento come una sorta di disinteresse per l'attività pastorale, i biografi tendono ad accreditare la tesi secondo la quale a impedire a Vivaldi di celebrare messa è una grave forma di angina pectoris; malattia che, tuttavia, non sembra ostacolare né l'attività di concertista, né quella di operista-impresario giramondo. Sta di fatto che quella di Vivaldi è una personalità complessa. Profondamente religioso (accoglie Goldoni con il breviario in mano), è tuttavia perfettamente immerso nel secolo: sa amministrare la sua professione ed è incline alla vita dei sentimenti. La sua relazione con la cantante Anna Giraud gli crea non poche noie: nel 1737, mentre si trova a Ferrara per seguire l'allestimento di una sua opera, il nunzio apostolico gli interdice, a nome del cardinal Ruffo, ogni attività in quella sede, "e ciò", come riferisce Vivaldi stesso, "stante essere io religioso che non dice messa, e perché ho l'amicizia con la Girò cantatrice". Da quest'episodio Vivaldi esce molto indebolito ed è l'inizio del suo declino, che lo porterà a Vienna dove muore il 28 luglio 1741, povero e dimenticato.

La musica strumentale

Il catalogo vivaldiano conta oltre 400 concerti, una metà circa dei quali è costituita da composizioni con violino solista. Ad essi si devono aggiungere le oltre 70 sonate per strumenti vari.

Nel genere del concerto Vivaldi fissa definitivamente alcuni tratti formali, melodico-armonici e ritmici, che segnano un netto distacco della sua opera rispetto al concerto grosso di ascendenza corelliana. Tanto nei concerti solistici quanto nelle composizioni a più strumenti, Vivaldi mostra una fantasia timbrica inedita: mentre il concertino di Corelli è composto dall'organico della sonata a tre, ossia da due violini e basso continuo, Vivaldi sperimenta le combinazioni più varie, dando spazio anche agli strumenti a fiato (flauto a becco, flauto traverso, oboe, fagotto e perfino clarinetto). Ma è soprattutto il genere del concerto violinistico, al quale appartengono anche le celeberrime Quattro stagioni (dalla raccolta opera ottava Il cimento dell'armonia e dell'invenzione), a confermare l'importanza storica e artistica di Vivaldi: con le sue composizioni il musicista veneziano, grande violinista egli stesso, dà un notevole impulso al virtuosismo, lanciando sempre nuove sfide tecniche ed espressive allo strumento. È a partire da Vivaldi che, attraverso Locatelli e Tartini, si sviluppa quella scuola violinistica italiana i cui echi giungeranno fino al XIX secolo.

Per quanto concerne l'impianto formale del concerto solistico, Vivaldi sanziona definitivamente per il primo movimento l'alternanza regolata delle sezioni di ritornello (eseguite dal "tutti" orchestrale, in genere in numero di quattro) e "solo" (dove il solista è sostenuto dal basso continuo, con al massimo alcuni sporadici interventi dell'orchestra).

La fama di Vivaldi come compositore di musica strumentale assume ben presto dimensione internazionale e viene definitivamente sancita nel 1711, con la pubblicazione, da parte dell'editore Estienne Roger di Amsterdam, della sua opera terza, la celebre raccolta di concerti L'estro armonico. Anche le numerose visite a Venezia di nobili stranieri rafforzano la fama europea di Vivaldi; in particolare, nel 1716 giunge nella città lagunare Federico Augusto II, futuro principe elettore di Sassonia e re di Polonia, che reca con sé da Dresda il violinista Johann Georg Pisendel, destinato a divenire grande amico di Vivaldi, nonché dedicatario di alcune sue composizioni.

L'assetto formale prestabilito e la relativa semplificazione del linguaggio armonico rispetto a quanto avveniva nel tardo Seicento garantiscono al concerto vivaldiano una sorta di formulario. Ciò ha condotto alcuni commentatori malevoli, tra i quali Stravinskij, a parlare di Vivaldi come di un musicista che ha scritto per centinaia di volte il medesimo concerto. Ma il ventaglio delle variazioni microformali, melodiche e ritmiche, possibili all'interno di questo formulario, è di ampiezza considerevole e rende il corpus dei concerti vivaldiani un organismo più vario di quanto si sia spesso ritenuto.

L'opera

Il 1713 segna l'inizio dell'attività come operista del trentacinquenne Vivaldi: a Vicenza si rappresenta infatti il suo *Ottone in villa* e successivamente, a partire dall'*Orlando finto pazzo*, le sue opere vengono accolte anche nei prestigiosi teatri veneziani. Secondo il costume del tempo, il musicista si trasforma ben presto nell'impresario di se stesso, mostrandosi decisamente abile nel muoversi in mezzo agli intrighi del teatro d'opera. A questa sua attività sono legate le frequenti assenze di Vivaldi dalla Pietà: il musicista gira infatti l'Italia per seguire le sue opere.

All'attività operistica di Vivaldi è legato anche l'incontro con Carlo Goldoni, avvenuto nel 1735: il giovane scrittore è stato incaricato di rivedere per lui il testo della *Griselda* di Apostolo Zeno.

La rapidità con la quale Goldoni versifica lascia il "prete rosso" non poco stupito.

Il giudizio su Vivaldi come musicista teatrale divide i contemporanei: stando alle cronache si deve inferire che il successo di pubblico è grande, ma i commentatori esperti vedono in lui un operista di routine ed esprimono giudizi negativi non esenti da un certo moralismo. Fra le critiche negative, che registrano anche la censura del compositore e flautista Johann Joachim Quantz, per altri versi ammiratore e debitore di Vivaldi, spicca la satira di Benedetto Marcello *Il teatro alla moda* (1720), dove l'autore stigmatizza la vita teatrale del suo tempo, facendo esplicito riferimento a Vivaldi, il cui nome viene appena celato attraverso l'anagramma Aldiviva.

In tempi recenti è stata avviata una valutazione più attenta del Vivaldi operista, e se ne cominciano a mettere in luce i pregi: in particolare, un ruolo tutt'altro che trascurabile dell'orchestra nelle arie e un impulso notevole alla definizione espressiva dell'aria stessa, che riceve stimoli anche dalla produzione strumentale del musicista.

La musica sacra

La scoperta della produzione sacra vivaldiana è recente ed è conseguenza del reperimento di alcune fonti manoscritte ora conservate presso la Biblioteca Nazionale di Torino. L'impegno di Vivaldi su questo versante è probabilmente legato alle assenze per malattia dal Pio ospedale della Pietà del maestro di coro Francesco Gasparini.

Fra le composizioni sacre di Vivaldi hanno un particolare rilievo le sezioni dell'ordinario della messa e i salmi. L'analisi del *Gloria in Re maggiore*, per esempio, mette in risalto una concezione architettonica grandiosa e, in generale, le esigenze d'organico di questa produzione oltrepassano i mezzi di cui Vivaldi dispone alla Pietà. D'altro canto, la sua fama rende le sue composizioni sacre sempre più richieste per le celebrazioni importanti; nel 1727 un *Te Deum* vivaldiano risuona durante un ricevimento dell'ambasciatore francese a Venezia.

L'oratorio *Juditha triumphans*, l'unica composizione vivaldiana del genere di cui ci sia giunta la partitura, viene composto per celebrare una vittoria di Venezia sui Turchi ed è considerato unanimemente un capolavoro.

La fortuna

Quando Vivaldi muore, nel 1741, la sua fama è già oscurata: nel 1787 Goldoni scrive nei suoi *Mémoires* che si trattava di un "compositore mediocre". Un primo accenno all'importanza storica di Vivaldi si ha solo nel 1802, ed è contenuto nella prima grande monografia su Bach scritta da Johann Nikolaus Forkel. Quest'ultimo rileva come i concerti vivaldiani siano serviti da guida a Bach, che "ne studiò la condotta delle idee, i rapporti fra le medesime, l'avvicinarsi delle modulazioni e molte altre cose ancora". Se dunque la "Vivaldi-renaissance" è un fenomeno che si manifesta solo a partire dagli inizi del XX secolo, già la musicologia ottocentesca ha modo di cimentarsi con le trascrizioni di concerti vivaldiani realizzate da Bach.

Tra il 1708 e il 1717 Bach è organista presso il duca di Weimar; qui si forma un sodalizio tra lui, Telemann e Walther, sodalizio che è probabilmente alla base di un approfondito studio delle opere strumentali dei maestri italiani.

Di Vivaldi, Bach trascrive 20 concerti, in parte per organo e in parte per clavicembalo. Molto diffusa nel repertorio odierno è la trascrizione per quattro clavicembali e orchestra d'archi del concerto in Si minore per quattro violini da *L'estro armonico*.

Nel trascrivere i concertivivaldiani, Bach mantiene sempre desto il suo senso critico, modificando e adattando qua e là alcuni passi. Tuttavia, il debito del musicista tedesco nei confronti di Vivaldi si rivela notevole. In particolare, come ha scritto Walter Kolneder (1965), Bach deve al suo modello italiano "l'impianto della grande forma su basi chiaramente tonali".

Johann Sebastian Bach

Insieme a Händel Johann Sebastian Bach è l'incarnazione stessa della vita musicale del periodo: nella sua opera confluiscono tutti gli stili e le forme tipici della prima metà del Settecento. Per l'intrinseca difficoltà e severità che caratterizza la sua musica Bach non ottiene grandi riconoscimenti in vita; solo i romantici, quasi un secolo più tardi, ne coglieranno la solitaria grandezza, avviando un processo di mitizzazione che dura ancora oggi.

Bach e il suo tempo

La produzione musicale di Johann Sebastian Bach copre pressoché per intero la prima metà del Settecento e costituisce una sintesi ideale delle forme e degli stili fioriti nella fase terminale del barocco. La posizione torreggiante che la figura di Bach assume allo sguardo odierno è frutto di una riappropriazione tarda, iniziata circa ottant'anni dopo la morte del compositore con l'esecuzione della *Passione secondo Matteo* diretta a Lipsia nel 1829 dal giovanissimo Felix Mendelssohn-Bartholdy.

I contemporanei invece lo apprezzano per lo più come impareggiabile virtuoso d'organo e clavicembalo. Il motivo di questa sostanziale incomprendimento sta nei mutamenti sopravvenuti nel gusto all'epoca della maturità di Bach, in concomitanza con l'affermarsi dell'egemonia borghese nella vita musicale e col formarsi di una sfera pubblica orientata verso un consumo più "facile" della musica. Per orecchie sempre più aduse alla piacevolezza melodica e alla semplicità della costruzione, le opere bachiane, ricchissime di dottrina e di complessità strutturali, appaiono artificiose e troppo impegnative sia all'esecuzione che all'ascolto, ormai superate in un'epoca che vede ovunque il trionfo del "dilettante".

La carriera e le opere

Bach nasce nel 1685 a Eisenach, nella Turingia, da una famiglia di musicisti – nell'albero genealogico dei Bach se ne contano oltre 80 – e compie l'apprendistato sotto la guida del fratello maggiore Johann Christoph. Sino al 1708 ricopre incarichi di organista nelle cittadine di Arnstadt e Mühlhausen; intanto studia incessantemente opere del repertorio italiano, francese e tedesco e viaggia a scopo d'istruzione. Si reca persino, e a piedi, a Lubecca, per ascoltarvi l'anziano organista Dietrich Buxtehude.

A 23 anni viene assunto alla corte di Weimar retta dal principe Guglielmo Ernesto; la sua produzione in quest'epoca è dominata soprattutto da opere per organo e clavicembalo. La nomina a direttore dell'orchestra di corte, avvenuta nel 1714, comporta per lui il nuovo obbligo di comporre con cadenza regolare anche cantate per il compleanno del principe e per il nuovo anno.

Nel 1717 passa alla corte di Köthen, dove nel 1721 sposa in seconde nozze Anna Magdalena Wilcke; dai due matrimoni Bach avrà in tutto 20 figli, alcuni dei quali eccellenti musicisti. La splendida orchestra attiva presso la corte gli offre la possibilità di scrivere gran parte della sua produzione per orchestra e per strumenti solisti, cui si devono aggiungere i numerosi brani concepiti a scopo didattico per l'istruzione musicale dei figli e di Anna Magdalena e la prima parte del Clavicembalo ben temperato (la seconda seguirà nel 1744).

Dal 1723 alla morte Bach vive a Lipsia, dove è chiamato a dirigere il coro della chiesa di San Tommaso. Lipsia è in questi anni una città intellettualmente e musicalmente assai vivace, con una prestigiosa università, case editrici e numerose associazioni culturali. Tra queste il Collegium Musicum, che promuove esecuzioni musicali nei locali pubblici; Bach ne diviene direttore nel 1729 e vi rimane sino ai primi anni Quaranta. Risale al periodo di Lipsia la gran parte delle cantate sacre di Bach – se ne sono conservate oltre 200 – e le grandi opere liturgiche: la Passione secondo Matteo, la Passione secondo Giovanni, l'Oratorio di Natale, la Messa in Si minore.

Gli ultimi anni sono segnati dalla disillusione e da un senso crescente di isolamento: gli ideali artistici di Bach sono sempre meno in sintonia col clima illuministico che si viene diffondendo nel Paese e che determina anche a

Lipsia una inesorabile erosione della tradizione evangelico-luterana. Si viene affermando una nuova cultura musicale, sostanzialmente laica e aperta al mercato: quella in cui ancora viviamo.

Nel 1747 Bach diviene membro della Società delle Scienze musicali fondata a Lipsia da Lorenz Christoph Mizler – dilettante di musica e allievo di Bach – per promuovere ricerche scientifiche sulla musica. Emblema di questa fase estrema, e insieme vertice della creatività bachiana, sono l'Offerta musicale e l'Arte della fuga. La prima, dedicata a re Federico II di Prussia, è una raccolta di 13 brani basati su un tema proposto a Bach dal re in persona durante un incontro avvenuto a Potsdam nel 1747. La seconda, rimasta incompiuta, è una summa delle più disparate tecniche contrappuntistiche, in cui giunge al più alto livello d'arte e di dottrina la concezione bachiana della musica come scienza rigorosa. Tutti gli artifici compositivi elaborati nel corso di una tradizione di tre secoli, giunta ormai alla conclusione, vi sono mobilitati per dar vita a un tessuto sonoro la cui organizzazione compositiva non lascia spazio alcuno al caso e suscita in pari tempo l'impressione di un'attonita contemplazione del mistero del suono.

Fattori costitutivi dell'opera di Bach

Se Bach dev'essere compreso a partire dalla posizione unica che occupa nel divenire della musica europea, a cavallo fra due mondi, vari sono i fattori che concorrono a determinare la peculiare fisionomia della sua opera. Il primo è l'intrecciarsi di attività produttiva e lavoro pubblico. La straordinaria varietà della produzione di Bach è determinata in ampia misura dagli obblighi derivanti dai suoi incarichi professionali, che lo portano a spaziare negli ambiti più diversi (se a Köthen prevale la produzione strumentale, a Lipsia viceversa il compositore si trova a dover scrivere per la chiesa di San Tommaso una nuova cantata sacra ogni settimana).

Il secondo fattore è l'assorbimento sistematico delle tecniche compositive più diverse. L'opera di Bach è una sintesi ideale dei generi e degli stili del suo tempo, con la sola eccezione del teatro musicale, dove invece eccelle il suo grande contemporaneo Händel. Tra Sei e Settecento è in auge una consolidata divisione degli stili musicali, classificati per nazioni (stile italiano, francese, tedesco) a ciascuno dei quali corrispondono moduli compositivi ben definiti. Spinto da una inesausta curiosità Bach già da ragazzo ricopia per uso personale i Fiori musicali di Frescobaldi e si familiarizza ulteriormente con lo stile italiano – basato sulla plasticità ritmica e la cantabilità ariosa – trascrivendo per organo i concerti di Vivaldi e utilizzandone l'idioma in composizioni proprie (Concerto italiano per clavicembalo); oppure modella sullo stile francese – caratterizzato dall'uso frequente di note puntate, dal tono solenne, dall'inserimento di danze tipiche come la bourrée, la sarabanda, la giga, il minuetto – le quattro ouvertures per orchestra scritte a Köthen e le Suites francesi, ancora per clavicembalo.

Il terzo fattore risiede nell'abilità tecnica che la musica di Bach richiede all'esecutore. Bach è un virtuoso eccezionale e, nel corso della sua attività di direttore di gruppi vocali e strumentali, esige dai suoi collaboratori il massimo impegno. La sua musica, non solo quella per gli strumenti di cui è maestro, appare sin dall'inizio estremamente difficile sul piano tecnico.

Esempi di quest'arte strumentale sono le Suite per violoncello, le sonate e partite per violino, e nell'ambito della produzione orchestrale i sei Concerti brandeburghesi, dedicati al margravio del Brandeburgo. In queste opere, che risalgono al periodo di Köthen, Bach esplora le peculiarità timbriche e tecniche degli strumenti e spinge la scrittura sino ai limiti estremi delle possibilità esecutive. Il principio dell'imitazione e lo stile fugato dominano costantemente, persino nei brani di maggior abbandono lirico, come per esempio il secondo movimento del Concerto in Re minore per due violini e orchestra.

Bach e il sacro

Il cuore spirituale dell'opera bachiana è rappresentato però dal rapporto del compositore con il protestantesimo. Bach nasce e viene educato nell'orizzonte dell'ortodossia luterana – a scuola studia i manuali di Hutter e Comenio, i pilastri della dottrina riformata – e sviluppa una concezione della vita dominata dalla centralità dell'esperienza religiosa. L'attenzione per il corale luterano, introdotto dallo stesso padre della Riforma nella nuova liturgia e arricchitosi nei secoli in una ininterrotta catena, è costante in tutta la carriera di Bach. Egli trascrive, elabora, adatta il patrimonio dei corali per lo strumento prediletto, l'organo; sopravvivono circa 170 di queste elaborazioni, di cui si giova largamente nelle composizioni sacre: corali a più voci figurano in numerosissime cantate e in tutte le Passioni.

Ma la centralità della dimensione religiosa si riverbera anche sulla concezione bachiana della musica, profondamente influenzata da una visione teocentrica e simbolistica. Le sue composizioni, soprattutto quelle sacre, rivelano all'analisi una stupefacente varietà di simboli e di figure "retoriche", cioè di precisi moduli compositivi (uso delle dissonanze, configurazioni melodiche, disposizione delle parti) introdotti allo scopo di commentare, esplicitare, interpretare il testo musicato sulla base di complessi legami analogici. Si tratta di una sorta di esegesi sonora del testo sacro, di una vera e propria teologia tradotta in musica. Anche in questo Bach si dimostra erede di una lunga tradizione, che rimonta agli inizi del XVII secolo e trova in lui uno degli ultimi estensori, e certo il più grande.

Georg Friedrich Handel

Noto oggi prevalentemente per l'oratorio Il Messia e per alcune pagine strumentali, Händel è in realtà, assieme a Bach, il più importante musicista della prima metà del Settecento. A differenza di Bach, Händel dedica buona parte della propria carriera al teatro dell'opera.

L'Inghilterra dei Whig

Durante il regno di Anna Stuart l'Inghilterra vive un periodo di stabilità, favorita, tra l'altro, dalla politica di moderazione della regina che nel 1707, attraverso l'atto di unione di Scozia e Inghilterra, sancisce la nascita del Regno Unito di Gran Bretagna. È nel 1712, durante il regno di Anna, che Georg Friedrich Händel si trasferisce definitivamente a Londra, dopo un soggiorno in Italia e un periodo trascorso come maestro di cappella presso l'elettore di Hannover. Proprio quest'ultimo, lontano discendente di Giacomo I, viene incoronato re d'Inghilterra nel 1714 col nome di Giorgio I, dopo che la regina Anna muore senza eredi.

Il mondo politico britannico è diviso tra i due partiti dei Whigs e dei Tories, progressisti i primi, conservatori i secondi. Giorgio I, incurante nella sostanza degli affari di Stato, si appoggia ai Whigs, che dominano il parlamento, e abbandona la gestione della cosa pubblica nelle mani dei ministri, in particolare di Robert Walpole.

Nel 1727 succede a Giorgio I il figlio, Giorgio II, che prosegue la politica di sostegno ai Whigs. Il suo regno è caratterizzato dall'alleanza con Maria Teresa d'Asburgo in occasione della guerra di successione austriaca, un conflitto il cui esito vittorioso (pace di Aquisgrana, 1748) viene celebrato nel 1749 con l'esecuzione della Musica per i reali fuochi d'artificio, composta per l'occasione da Händel.

L'Inghilterra è un Paese di grandi fermenti culturali: domina il liberalismo filosofico di marca empirista, incarnato da John Locke e David Hume, e sono attivi scrittori quali Jonathan Swift, Daniel Defoe e il poeta Alexander Pope. Nel 1741 Samuel Richardson scrive il romanzo epistolare Pamela, che tanta importanza riveste per lo sviluppo dei soggetti d'opera della seconda metà del secolo.

La vita teatrale londinese

“Nel panorama teatrale europeo intorno al 1700 il teatro inglese, improntato com'era a criteri razionalistici, rappresentava l'estremo baluardo della resistenza contro le seduzioni del dramma per musica. Ma nel corso dei primi dieci anni del nuovo secolo questa tenace refrattarietà fu sopraffatta dall'attacco che l'opera italiana le sferrò contro: non più tardi del 1711, Scarlatti, Bononcini e Händel avevano ormai stabilmente conquistato la piazza e il pubblico londinesi”. Questa, nell'efficace sintesi dello storico della musica Curtis A. Price, la vicenda teatrale britannica nei primi anni del XVIII secolo.

Il genere dominante negli anni della Restaurazione, la dramatic opera, è in realtà uno spettacolo di prosa che accoglie pezzi musicali più o meno ampi; in effetti l'impronta razionalistica del teatro inglese mal sopporta l'idea che due persone dialoghino interamente in musica. Tuttavia, una serie di eventi legati alla competizione tra le due istituzioni teatrali londinesi, il Royal Theatre a Drury Lane e il Queen's Theatre a Haymarket, producono le condizioni favorevoli alla penetrazione dell'opera italiana che finisce per precludere ogni ulteriore sviluppo ai generi nazionali. L'avvenimento

determinante è la rappresentazione al Drury Lane della *Camilla* di Giovanni Bononcini, accolta nel 1706 da un enorme successo di pubblico. Benché il lavoro venga rappresentato interamente in lingua inglese, si tratta della prima opera italiana di grandi dimensioni e di soggetto eroico rappresentata sulle scene di Londra.

In seguito, intorno al 1710, si giunge a una “specializzazione” dei due teatri: la programmazione del Drury Lane concede un più ampio spazio alla prosa (sia pure con possibilità di interventi musicali consistenti) e quella dello Haymarket è più dedicata all’opera (con facoltà di allestire talvolta drammi con musiche di scena). È proprio al teatro di Haymarket che, il 24 febbraio del 1711, l’anno precedente al suo trasferimento definitivo, Händel fa il suo esordio con la rappresentazione del *Rinaldo* e si candida a divenire il protagonista assoluto della vita teatrale londinese dei successivi tre decenni.

Händel impresario

Nell’inverno del 1718–1719 un gruppo di nobili inglesi, sostenuto dal sovrano in persona, dà vita a un movimento volto a favorire l’affermazione dell’opera italiana a Londra; nasce la Royal Academy of Music, della quale Händel è nominato direttore a fianco di Paolo Rolli, responsabile per la librettistica. L’attività dell’accademia si apre il 2 aprile del 1720 al King Theatre e il 27 successivo ha luogo la prima dell’opera händeliana *Radamisto*. Il periodo dell’accademia vede la nascita di alcuni tra i massimi capolavori operistici di Händel: tra questi vi sono *Giulio Cesare in Egitto* (1723), *Tamerlano* (1724) e *Rodelinda* (1725), tutti in collaborazione con il librettista Nicola Haym.

L’ultima stagione della Royal Academy è quella del 1727–1728. Una crisi economica, causata da un certo disinteresse del pubblico, che non rinnova più le sottoscrizioni a sostegno dell’impresa, porta al fallimento dell’accademia. L’avversione che si diffonde in questi anni nei confronti dell’opera italiana è ben rappresentata dalla satira di John Gay intitolata *The Beggar’s Opera* che va in scena con successo il 29 gennaio del 1728.

Il fallimento finanziario della Royal Academy non scoraggia Händel, che dà vita a una nuova accademia e, nel 1731, riesce a ottenere un buon successo con l’opera *Poro*. Nel 1733 il musicista ottiene ancora un successo con *Orlando*, ma proprio in quell’anno nasce, su iniziativa del principe di Galles, una *Opera of the Nobility* destinata a contrastare l’impresa di Händel, che gode invece del sostegno del nuovo re Giorgio II. Nel 1734 il King Theatre passa nelle mani della nuova istituzione operistica e Händel si trasferisce al Covent Garden, teatro di recente costruzione; qui, nel 1735, il musicista ottiene un ultimo grande successo operistico con *Alcina*.

Ancora per un po’ di tempo Händel si ostina a dedicarsi alla composizione d’opera, nonostante l’evidente disinteresse del pubblico, e ciò lo porta, nel 1738, all’insuccesso del *Serse*.

La musica vocale sacra e profana, e l’oratorio

Tra le tappe importanti del giovanile soggiorno italiano di Händel, oltre a Firenze e Venezia, dove ottiene i primi successi operistici, si annoverano Napoli, dove, nel 1708, compone la serenata *Aci, Galatea e Polifemo*, e Roma, dove risiede a più riprese, tra il 1707 e il 1709, presso il marchese Francesco Ruspoli e dove si avvale della protezione di alcuni cardinali, tra cui Pietro Ottoboni e Benedetto Pamphili, librettista quest'ultimo dell'oratorio *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*. A Roma, città in cui l'opera è proibita, conosce e pratica, oltre all'oratorio, il genere della cantata da camera.

Anche in Inghilterra Händel ha occasione di praticare i generi vocali non operistici. Nel 1717, a seguito della chiusura del teatro dell'opera, il musicista entra al servizio del conte di Carnavon (poi duca di Chandos) e si trasferisce presso la sua residenza, a Cannons; sono di quest'epoca i *Chandos Anthems* e il masque *Acis and Galatea*, da non confondere con la quasi omonima serenata composta a Napoli.

L'anthem è una composizione su testo sacro in lingua inglese e costituisce un genere tipico della Chiesa anglicana. Il tipo di anthem praticato da Händel, detto *verse anthem*, prevede l'alternanza di parti corali e brani solistici e si distingue dal più arcaico *full anthem*, interamente corale. A Cannons nasce anche la prima versione dell'oratorio *Esther*, la cui revisione, eseguita in forma privata nel 1732, segna l'inizio del successo di Händel come compositore di oratori in lingua inglese. Negli anni Trenta Händel compone, fra gli altri, *Saul e Israele in Egitto*. Per mano di Händel si sviluppa così in Inghilterra il genere dell'oratorio, a seguito della proibizione, da parte del vescovo di Londra, di mettere in scena soggetti sacri; dopo l'esecuzione privata di *Esther*, avvenuta in forma scenica, i drammi su tali soggetti possono dunque esser eseguiti solo in forma di concerto. In seguito vengono destinati al genere dell'oratorio anche soggetti mitologici (*Semele*, *Hercules*).

La svolta decisiva nella vita artistica di Händel avviene nel 1741, con un viaggio a Dublino. La visita nella città irlandese è coronata, il 13 aprile del 1742, dal successo della prima esecuzione dell'oratorio *Il Messia*, su un testo inglese basato sull'elaborazione di passi biblici scritto da Charles Jennens. Il successo non sarà replicato a Londra, dove il pubblico riserva al lavoro una accoglienza piuttosto fredda. Tuttavia Händel resta ora fedele al genere dell'oratorio: fra i suoi lavori tardi citiamo *Samson* (1743), *Hercules* (1745), *Belshazzar* (1745), *Judas Maccabeus* (1747), *Solomon* (1749) e *Jephta* (1752).

La musica strumentale

Oltre alla già citata *Musica per i reali fuochi d'artificio*, la composizione strumentale più nota di Händel è la cosiddetta *Musica sull'acqua*. Si tratta in realtà di tre diverse suite, che hanno visto la luce forse in tempi diversi, intorno al 1717.

Fra il 1732 e il 1740 Händel dà alle stampe la sua più importante produzione strumentale: le sonate a solo e a tre (opp. 1, 2 e 5), i concerti per organo, nati come intermezzi per gli oratori, e le due raccolte di concerti grossi (opp.

3 e 6). Le date di pubblicazione non sono tuttavia indicative dell'epoca della composizione.

Se nei sei concerti dell'op. 3 Händel sperimenta gli strumenti a fiato nel concertino dei solisti (oboi, flauti dolci, fagotti) senza tuttavia spingersi allo sperimentalismo dei Brandeburghesi di Bach, l'op. 6 è una compatta raccolta di dodici brani destinati al tipico organico corelliano: il concertino, infatti, è sempre costituito da due violini e un violoncello, e Händel prevede per quattro di questi concerti parti di oboe solamente per il ripieno. L'omaggio a Corelli è evidente fin dal numero d'opera: anche la raccolta corelliana è un'op. 6; Händel infatti ha conosciuto il maestro di Fusignano in occasione del suo soggiorno romano e ha avuto l'opportunità di suonare assieme a lui. Alla limitatezza delle risorse e all'aspetto "datato" dell'organico corrisponde una varietà inusitata di risorse compositive, che rende questi concerti il vertice tardobarocco della linea "corelliana", come i Brandeburghesi costituiscono il vertice di quella "vivaldiana".

Oltre ai brani citati, e ad altri numerosi inediti, va ricordata la produzione händeliana per tastiera, costituita da numerose suite, tutte difficilmente databili.

La fortuna

Lo scorrere parallelo delle vicende artistiche di Bach e di Händel suggerisce un confronto tra le due figure: mentre Bach rimane sempre nella terra natale, Händel viaggia moltissimo; mentre il primo rifiuta di dedicarsi al teatro dell'opera, il secondo si identifica con esso per la maggior parte del proprio arco creativo; mentre il primo ha sempre ben presente il fine della propria fede, il secondo è, come ha scritto il musicologo Lorenzo Bianconi, "quant'altri mai compromesso col secolo".

In realtà l'immagine di "Giove tonante" attribuita a Bach è in buona parte frutto d'una esagerazione, e sicuramente egli conosce la musica italiana, o quanto meno quella che lo interessa, tanto quanto Händel. Tuttavia colpisce la differenza del modello di vita dei due massimi rappresentanti della stagione musicale tardobarocca. La maggiore "modernità" della vocazione artistica händeliana è già evidente nella scelta di dedicarsi all'opera, ma è soprattutto nell'incontro con Londra – la più moderna delle capitali europee per ciò che riguarda il sistema della produzione artistica e la sua fruizione da parte di un largo pubblico – che trova spiegazione il fenomeno Händel. Se già in vita la venerazione per il musicista si manifesta in occasioni pubbliche quali, per esempio, l'inaugurazione in un giardino londinese di una statua che lo raffigura in veste da camera intento a suonare la lira, dopo la sua morte le celebrazioni si trasformano in un vero e proprio modernissimo processo di mitizzazione.

Händel è, fra l'altro, il primo musicista della storia al quale viene dedicato un volume biografico: *Memories of the life of the late George Frederic Händel* di John Mainwaring (1760).

Alla crescita della fama dopo la sua morte corrisponde tuttavia una diminuzione delle opere händeliane celebrate: il melodramma subisce una perdita d'interesse da parte delle successive generazioni, le quali rivolgono le loro preferenze piuttosto agli oratori, per concentrarle infine al solo Messia.

Ancora nel nostro secolo si è avuta la tendenza a vedere nella scelta di abbandonare la produzione per il teatro, per dedicarsi a quella di oratori, il momento della massima realizzazione dell'arte di Händel e, con una certa inclinazione nazionalistica, anche la più germanica. Solo recentemente, nel generale ripensamento dell'opera seria settecentesca, si è ridato uno spazio ai lavori teatrali di Händel, che costituiscono un vero e proprio evento innovatore nell'ambito del genere, pur senza approdare alle conseguenze estreme di quella che sarà la riforma gluckiana. Anche negli oratori, ai quali non è estranea un'intenzione propagandistica in difesa della Chiesa anglicana contro gli attacchi del movimento deista, si ritrova tuttavia la caratteristica comune a tutta la grande produzione händeliana: un'incontenibile vocazione alla drammaturgia.

Il clavicembalo

Il clavicembalo raggiunge nel XVIII secolo il culmine della perfezione costruttiva, della diffusione e del livello artistico e tecnico della produzione. La sua storia è intimamente connessa con quella degli altri strumenti a tastiera (organo, clavicordo e fortepiano), con i quali condivide in parte il repertorio.

Origini e diffusione

Il Settecento rappresenta per il clavicembalo il momento di maggiore diffusione e perfezione costruttiva, frutto entrambe di una storia plurisecolare. Risalgono alla prima metà del XV secolo le prime raffigurazioni di clavicembali, ancora molto simili ai salteri dai quali derivano. I primi esemplari di clavicembalo sono infatti più o meno dei salteri cui è stata applicata una tastiera, ma nessuno di questi strumenti è giunto fino a noi. Il cembalo più antico sopravvissuto è uno strumento italiano del 1521.

La vasta diffusione in tutti i Paesi europei è dovuta alla grande versatilità di questo strumento, sul quale, grazie alla presenza della tastiera, è possibile eseguire senza troppe difficoltà ogni tipo di accordo, compresi quelli formati da molte note e nelle tonalità più difficili. Per questo nel Settecento, con la maggiore complicazione armonica delle composizioni, il clavicembalo viene preferito agli altri strumenti polifonici (liuti, arpe, chitarre) in quella particolare pratica di accompagnamento chiamata basso continuo, che consiste nell'improvvisare gli accordi su una semplice linea scritta di basso.

Il clavicembalo inoltre è lo strumento da studio che non manca in casa di ogni musicista, dal cantante all'organista, ed è lo strumento più usato per comporre.

È dal cembalo che il direttore, che è normalmente anche il compositore, dirige persino le più complesse opere teatrali, sia in Italia sia nei Paesi in cui la musica italiana estende la sua influenza, vale a dire in tutta l'Europa tranne che in Francia, dove, infatti, già dal Seicento, è invalsa l'abitudine di dirigere battendo il tempo con un grosso bastone, pratica, questa, che non esclude la presenza in orchestra del clavicembalo, suonato da un apposito cembalista.

Il dilettantismo

La musica fa parte del normale bagaglio culturale della nobiltà e, nella seconda metà del secolo, anche dell'alta borghesia. I rampolli di casate grandi e piccole si dedicano in prevalenza allo studio del clavicembalo, raggiungendo in alcuni casi un livello tecnico e artistico degno dei professionisti; tuttavia, poiché la musica è classificata tra le arti meccaniche, compromesse cioè con un'attività propriamente fisica e quindi non compatibile con la condizione nobiliare, essi non possono esercitarla pubblicamente. La vicenda di Benedetto Marcello che, nonostante la sua nobiltà, consacra l'esistenza alla musica è una rarissima eccezione. Normalmente i nobili che raggiungono risultati di alto livello si esibiscono solo nei saloni aristocratici ed evitano persino la pubblicazione delle proprie composizioni.

La meccanica

Il clavicembalo è uno strumento a pizzico in cui l'esecutore, contrariamente a quanto avviene su liuti, chitarre e arpe, non tocca direttamente le corde ma agisce su una leva, il tasto, alla cui estremità opposta è il salterello, piccolo parallelepipedo di legno che, scorrendo verso l'alto nella sua guida, pizzica la corda corrispondente tramite una penna infissa nella linguetta, altro pezzetto di legno imperniato all'interno del salterello. Ricadendo, il salterello spegne le vibrazioni della corda grazie allo smorzatore, un pezzetto di feltro incastrato in una fessura ricavata nel corpo del salterello stesso.

Questa meccanica è comune a tutti gli strumenti della famiglia, cioè virginali, spinette, claviciteri, che differiscono tra loro per la forma. Spinette e virginali, normalmente più piccoli dei clavicembali, sono caratterizzati dalla diversa disposizione delle corde, che non sono tese nella stessa direzione dei tasti.

Nelle spinette e nei virginali antichi le corde sono più o meno perpendicolari ai tasti, mentre sono oblique nelle spinette traverse, inventate a metà del Seicento dall'italiano Girolamo Zenti e costruite in grande quantità in Inghilterra durante il Settecento. I claviciteri, i cui primi esempi si possono trovare già in raffigurazioni del tardo Quattrocento, sono dei clavicembali in cui la cassa è posta ad angolo retto rispetto alla tastiera. I clavicembali e i claviciteri sono generalmente dotati di più registri, cioè più file di corde, di norma due o tre, che permettono di variare il timbro (come avviene su scala molto maggiore negli organi), mentre spinette e virginali sono di norma dotati di un solo registro.

Tutti gli strumenti della famiglia non hanno la possibilità di variare in modo apprezzabile l'intensità dei suoni. Tra gli artifici applicati ai clavicembali, quello che ha avuto più fortuna e viene oggi solitamente chiamato liuto, permette di imitare il suono di questo strumento grazie all'azione di pezzetti di cuoio o feltro che, toccando le corde, ne smorzano parzialmente le vibrazioni.

Un altro effetto, tipicamente inglese, si ottiene inserendo una fila di salterelli vicino al ponte dalla parte della tastiera, così da ottenere un timbro più nasale, simile a quello che si produce quando si pizzicano le corde della chitarra molto vicino al ponte.

Gli altri strumenti a tastiera

Tra gli altri strumenti a tastiera i più diffusi in questo secolo sono gli organi, i clavicordi e i fortepiani. Questi strumenti hanno in comune il fatto di essere suonati tramite la tastiera, ma differiscono sostanzialmente tra loro per il sistema di produzione del suono.

L'organo è uno strumento a fiato in cui all'abbassamento dei tasti corrisponde il passaggio dell'aria nelle canne corrispondenti.

Il clavicordo, del quale esiste una documentazione iconografica a partire dalla prima metà del Quattrocento, è uno strumento a percussione in cui le corde vengono colpite da una lamina di metallo, detta tangente, infissa direttamente nel tasto. Il suono prodotto è molto esile ed è difficile immaginare un suo utilizzo al di fuori di ambienti molto ristretti. È un ottimo strumento da studio e in questo secolo ha una larghissima diffusione in Germania come strumento domestico.

Il fortepiano è uno strumento a percussione che nasce da un'innovazione tecnica attuata sul clavicembalo dal costruttore padovano Bartolomeo Cristofori agli inizi del secolo a Firenze. Il nuovo strumento, che a differenza del cembalo può produrre suoni di intensità variabile, viene inizialmente battezzato "gravicembalo col piano e forte". Nel Settecento si usano entrambi i termini, "forte-piano" e "piano-forte", con o senza trattino, mentre oggi si utilizza il primo per indicare lo strumento antico e il secondo per quello moderno, con l'eccezione dell'Europa dell'Est, dove lo strumento moderno viene chiamato "fortepiano".

Esistono particolari strumenti detti "claviorgani", costituiti da una spinetta o un cembalo combinato in un unico strumento con un organo. Gli ottavini sono invece spinette piccole che suonano all'ottava superiore, spesso dotati di tasti piccoli su misura per mani di bambino. Sono rimasti ottavini, costruiti nel Seicento nelle Fiandre, posti all'interno della cassa di grossi virginali, che possono essere estratti e posti sopra il virginale stesso, combinando insieme i due registri e trasformando il virginale in uno strumento a due tastiere con due registri.

Problemi terminologici

Il clavicembalo è stato chiamato in molti modi: cembalo, cimbalo, gravicembalo, clavacembalo, clavacimbalo; in Francia viene chiamato clavecin o clavessin; in Inghilterra harpsichord, traduzione di “arpicordo”, termine rinascimentale italiano usato ancora alle soglie del Settecento per indicare forse la spinetta.

La terminologia degli strumenti da penna è intricata: nella Francia del Seicento il termine *épinette*, o *espinette* secondo la grafia antica, indica non solo la spinetta ma anche il clavicembalo, così come accade in Inghilterra per la parola *virginal*, abbandonata nel Settecento a favore del termine *spinet*, usato ora per indicare solo la spinetta.

Nel Seicento in Italia il termine “clavicordo” indica genericamente strumenti a corde con tasti, mentre per indicare il clavicordo si usa “manacordo”, con le varianti “manacordio”, “monacordio” ecc. Cembalo, *Kielflügel*, *Flügel* sono usati in Germania per indicare il clavicembalo, mentre *Clavier* o *Klavier* indica lo strumento a tastiera con corde, quindi anche il clavicordo.

Anche il termine “clavicembalo” non è esente da ambiguità, venendo usato come sinonimo di fortepiano fino agli inizi dell’Ottocento.

Oggi generalmente si usa definire “clavicembalo” o “cembalo” lo strumento a coda, “spinetta” quello a forma irregolare (pentagonale o esagonale, oppure traversa), “virginale” lo strumento con forma rettangolare.

Le principali scuole costruttive

Caratteristica dei clavicembali, come degli altri strumenti antichi, è quella di non avere standard di costruzione, a tal punto che non è possibile definire con precisione nemmeno elementi essenziali quali la lunghezza e lo spessore della cassa, l’estensione e il numero delle tastiere e dei registri, i legni usati e neppure la lunghezza e la larghezza dei tasti. Si possono tuttavia delineare le peculiarità di fondo delle varie scuole costruttive.

In ogni Paese i cembali assumono caratteristiche proprie che, a un’analisi più approfondita, possiamo ricondurre a due grandi scuole: l’italiana e la fiamminga.

La scuola italiana influenza fin dal Cinquecento i Paesi iberici, la Germania meridionale e perfino l’Inghilterra, spesso attraverso l’esportazione diretta di strumenti. La scuola fiamminga, a partire dal Seicento, influenza tutta l’Europa del Nord e soprattutto la Francia. Qui si diffonde la moda di possedere cembali costruiti nelle Fiandre, in particolare dai Ruckers, dinastia di cembalari attiva tra metà Cinquecento e metà Seicento. Poiché i vecchi cembali fiamminghi hanno un’estensione troppo piccola per le nuove esigenze musicali, i cembalari francesi li ingrandiscono, salvando sempre la vecchia tavola armonica, che costituisce il cuore – ciò che determina suono e timbro – dello strumento. L’allargamento può essere parziale (*ravalement*) o raggiungere le cinque ottave (*gran ravalement*), vale a dire l’estensione massima raggiunta dalle tastiere fino agli anni Novanta. Chi non trova un vecchio Ruckers da far ammodernare ne ordina uno nuovo, costruito però

secondo questi criteri: è per questo motivo che il tipo originario di cembalo francese scompare totalmente quasi senza lasciare traccia. Il modello che oggi chiamiamo francese non è altro che un'evoluzione del tipo fiammingo.

Alcune differenze essenziali caratterizzano le due principali scuole costruttive. Lo strumento italiano è molto più leggero: quando le fasce (le pareti della cassa) sono in cipresso, hanno uno spessore di 3–6 millimetri e, in tal caso, lo strumento viene spesso custodito dentro una cassa di legno; altri strumenti realizzati in abete o pioppo sono invece spessi circa 10 millimetri. La maggiore robustezza del cembalo fiammingo, che ha le fasce spesse 20 e più millimetri, è funzionale alla maggiore tensione delle corde rispetto all'italiano. In quest'ultimo vengono cambiati pochi calibri di corde, perché la loro lunghezza è calcolata sulla legge fisica secondo cui, a parità di materiale e spessore, due corde lunghe l'una il doppio dell'altra producono l'una l'ottava dell'altra. Questa, che è chiamata proporzione giusta, viene sostanzialmente rispettata per l'intera estensione dello strumento, eccezion fatta per i suoni più gravi, per evitare di costruire strumenti troppo lunghi. È per questa ragione che lo strumento italiano ha la cassa molto più affusolata rispetto al più tozzo fiammingo, che cambia molti calibri e perfino il materiale delle corde. In Italia il cembalo è incordato tutto in ottone o, forse, tutto in ferro, mentre nelle Fiandre si usano entrambi questi materiali per lo stesso strumento. In Italia si usa molto il cipresso, anticamente utilizzato anche per la tavola armonica, che ora viene costruita sempre in abete, come nelle Fiandre.

Un'altra differenza essenziale consiste nella posizione delle catene, quei listelli di legno incollati sotto la tavola armonica in posizione perpendicolare o obliqua rispetto alle fibre di questa, che servono a irrobustirla affinché resista meglio al carico delle corde e a diffondere il suono anche contro-vena. Negli strumenti fiamminghi le catene dividono in due la tavola, determinando a sinistra una zona molto rigida, che agisce quasi da volano: il suono non viene amplificato subito ma dura di più nel tempo, con bassi più scuri dovuti anche al maggiore spessore della cassa armonica. In Italia i tanti tipi di incatenatura usati hanno in comune la caratteristica di lasciar vibrare tutta la tavola armonica nello stesso momento, con la conseguenza di produrre un suono più chiaro, più brillante, più pronto ma di minore durata.

Molto rari sono i cembali a tre tastiere costruiti nell'Europa del Nord, dove sono comunemente usate le due tastiere, così come lo sono quelli a due tastiere prodotti in Italia, dove la norma è una tastiera sola: i cembali che possiedono queste caratteristiche sono per la maggior parte frutto di contraffazioni moderne.

Anversa e Parigi sono i centri in cui si costruisce la gran parte dei cembali rispettivamente delle Fiandre e della Francia, mentre in Italia, probabilmente a causa della frammentazione politica, i cembali si costruiscono un po' dappertutto.

La maggior parte dei cembali giunti sino a noi è italiana.

Il repertorio

In Italia, dove la costruzione degli organi non ha raggiunto la complessità degli altri Paesi europei, la scrittura per tale strumento non si è evoluta e, potendo suonare qualsiasi pezzo organistico anche sul cembalo, non è possibile dividere nettamente il repertorio cembalistico da quello organistico. Inoltre, sebbene sia lecita la distinzione di fondo tra cembalo per la musica profana e organo per quella sacra, occorre considerare che cembali e spinette vengono utilizzati anche in chiesa, così come vi è una certa diffusione di organi da camera. D'altra parte lo stretto legame tra gli strumenti a tastiera, clavicordo e fortepiano compresi, è dovuto al fatto che gli esecutori, soprattutto i professionisti, suonano indifferentemente gli uni e gli altri.

L'ambiguità è ancora maggiore per il clavicordo, poiché è rarissimo che questo strumento venga chiaramente indicato come destinatario delle composizioni. Lo stesso vale per il fortepiano fino a metà Settecento, quando è più frequentemente esplicitata la destinazione per tale strumento, spesso però seguita dalla specificazione "o clavicembalo", espediente adottato da compositori ed editori per non perdere gli eventuali acquirenti che non avessero ancora il nuovo strumento nel loro salotto.

La vocalità rappresenta l'ideale estetico cui ogni strumento musicale deve tendere, come recitano i trattati dal Cinquecento al Settecento, ma di fatto in questo secolo si afferma anche un'espressività legata al violino, secondo una moda invalsa nella musica italiana e diffusasi in tutta Europa sull'onda delle arie d'opera nostrane. Così la musica per cembalo ondeggia tra l'espressività vocale e quella violinistica, trovando faticosamente un linguaggio proprio, che prenda spunto da altre esperienze musicali. In questa direzione lavora Domenico Scarlatti, che ci fa sentire gli accompagnamenti chitarristici, il ritmo delle nacchere e delle danze popolari e persino le influenze arabe mai scomparse della penisola iberica, luogo nel quale egli trascorre gran parte della sua esistenza. Le quasi 600 sonate di Scarlatti sfruttano, come mai è successo in precedenza, le possibilità tecniche dello strumento, passando repentinamente da accordi fortemente dissonanti, composti da molte note, a esili melodie e utilizzando l'incrocio delle mani per passare da un estremo all'altro della tastiera.

Tra coloro che si cimentano nella composizione per clavicembalo, e sono rari i musicisti che non lo fanno, un importante contributo all'evoluzione di uno stile propriamente cembalistico lo dà François Couperin, organista e insegnante di cembalo dei figli di Luigi XIV e poi clavicembalista reale, che pubblica un corpus notevole di musica per cembalo composto da quattro libri di Ordres. Questi libri contengono suite composte da danze e pezzi descrittivi accomunati tra loro dalla tonalità. Sul suo trattato L'arte di suonare il clavicembalo si formano schiere di cembalisti in tutta la Francia.

Johann Sebastian Bach esercita un'influenza indiretta tramite i propri numerosi allievi, lasciando composizioni di ogni genere per il clavicembalo,

tra cui alcune con caratteristiche particolarmente innovative, come i 48 preludi e fughe dei due libri del Clavicembalo ben temperato, sperimentazione di tutte le tonalità resa possibile grazie a una particolare accordatura che, sebbene non sia una novità assoluta, non è ancora assurda a sistema di larga diffusione.

Secondo studi relativamente recenti, Bach avrebbe destinato al clavicordo questa sua importante opera.

Le trascrizioni da concerti per violino e per oboe e orchestra dei più famosi compositori italiani inaugurano una felice stagione di trascrizioni per cembalo di brani orchestrali, che accompagneranno il normale repertorio per cembalo e, poi, per piano. Bach è anche considerato l'inventore del concerto per cembalo solista e orchestra, che ha però un precedente nelle sconosciute Toccate secentesche dell'italiano Francesco Spagnoli. Il concerto per cembalo solista e orchestra, assieme alle sonate per strumento solista (flauto, violino e viola da gamba), nelle quali la parte del cembalo non è un semplice basso continuo lasciato all'improvvisazione dell'esecutore, ma una vera e propria parte concertante che dialoga con l'altro strumento, avrà molta fortuna durante tutto il XVIII secolo, divenendo uno dei generi fondamentali nella grande produzione orchestrale e da camera del pianoforte romantico.

L'editoria

Le edizioni delle musiche per cembalo seguono l'andamento generale dell'editoria, che si concentra in tre grossi centri, Londra, Parigi e Amsterdam, cui si aggiungeranno più tardi Vienna e Lipsia. La ragione principale di questa concentrazione sta nella diversa realtà sociale presente in queste città, dove si afferma un ceto borghese che sembra quasi del tutto assente in Italia e in Spagna. Non si tratta solo di una conseguenza della diversa intraprendenza produttiva, quanto piuttosto della maggiore richiesta da parte di coloro che fruiscono delle edizioni musicali. Londra, Amsterdam e Parigi sono le capitali di tre potenze con estesi possedimenti coloniali, e in cui le vecchie manifatture si stanno trasformando nelle moderne industrie; ciò comporta la crescita di una ricca borghesia che fa proprie molte delle abitudini della nobiltà: il dilettantismo diventa un fenomeno più esteso e alimenta anche l'attività concertistica ed editoriale.

In Italia e Spagna, che rimangono ai margini di questa evoluzione europea, la circolazione delle musiche avviene prevalentemente attraverso l'opera dei copisti, a causa dell'alto costo della stampa e della sua scarsa diffusione. La musica italiana a stampa di questo periodo esce spesso dai torchi dell'Europa del Nord. La carenza di edizioni musicali italiane deriva anche dalla consuetudine di non ripresentare in pubblico composizioni già eseguite: la musica viene consumata una volta sola ed è poi accantonata per sempre. In Francia e Inghilterra invece si fissano dei repertori di musiche che vengono periodicamente rieseguite: questa consuetudine, che prende le mosse dalla riproposizione delle opere di Lully in Francia e delle composizioni di Händel

in Inghilterra, attecchirà sempre più, dando vita nella seconda metà dell'Ottocento alla fissazione di quel grande repertorio internazionale che ancora oggi domina la programmazione delle sale da concerto e dei teatri.

Per loro natura i trattati sono opere destinate a durare nel tempo, così anche in Italia, dove peraltro vi è una vasta circolazione di trattati e trattatelli manoscritti, se ne stampano un certo numero. Tra questi avrà molta fortuna il trattato, interamente dedicato al basso continuo, L'armonico pratico al cimbalo, scritto dal famoso compositore Francesco Gasparini, che viene ristampato ben otto volte tra il 1708 e il 1802.

L'opera didattica di Bach non va totalmente perduta con la morte del suo autore, che purtroppo non ci ha lasciato nessun trattato. Possiamo infatti ritrovare i suoi insegnamenti nei trattati dei suoi allievi e, tra questi, godrà di grande popolarità il Trattato sulla vera arte di suonare il clavicembalo del figlio Carl Philipp Emanuel.

La convivenza con il fortepiano

La storia del fortepiano corre parallela a quella del cembalo per tutto il Settecento. Poco si sa della fortuna del fortepiano in Italia nella prima metà del secolo, tanto che si è pensato a una rapida scomparsa proprio laddove era stato inventato. Nota è invece la fortuna che il fortepiano ha nei Paesi germanici, dove vengono apportate varie innovazioni. Saranno proprio i costruttori tedeschi trasferitisi in Inghilterra a dare inizio alla tradizione costruttiva inglese, che sarà caratterizzata da una meccanica differente da quella cosiddetta viennese, tipica dei Paesi germanici, e da una produzione su scala industriale quale nessun altro Paese europeo sarà in grado di attuare.

In Italia, a partire dagli anni Ottanta, si assiste a una massiccia importazione di fortepiani dall'estero, soprattutto da Vienna, cosa che induce a pensare a una totale assenza di costruttori locali. Recenti studi mettono in luce come invece, sia pure in maniera limitata, anche in Italia si continui a produrre fortepiani e a comporre pensando anche a tale strumento.

Negli ultimi decenni del XVIII secolo il fortepiano riscuote sempre più successo, fino a soppiantare il cembalo. È in questo periodo che, nel tentativo di competere con le maggiori possibilità espressive del fortepiano, i cembalari apportano modifiche che non varranno a salvarlo da una sorte già segnata. Nasce così un nuovo effetto, il *peau de buffle*, realizzato sollecitando le corde con plettri in pelle invece che con la tradizionale penna: il suono prodotto è più dolce, più cantabile, in una parola sembra imitare quello del fortepiano. Un'altra modifica apportata ai clavicembali consiste nell'applicazione delle ginocchiere (leve poste sul fondo dello strumento che si azionano con le ginocchia) già usate nei fortepiani per alzare gli smorzatori e inserire altri effetti. È chiaro lo scopo di questo meccanismo, chiamato dai francesi che lo hanno inventato, *machine*: permettendo di cambiare i registri mentre si suona, contrariamente a quanto avveniva prima con i registri azionati da manopole, consente di creare più varietà cambiando spesso timbro e intensità, nel tentativo di colmare il divario espressivo tra

cembalo e piano. Ma l'artificio che più di tutti denuncia la chiara volontà di competere con il fortepiano è la veneziana, un meccanismo composto da listelli di legno piatti, tra loro paralleli, posti sulla tavola armonica che, azionati da un pedale, si aprono e si chiudono con gradualità, facendo uscire più o meno suono, simulando quindi il piano e il forte progressivo ottenibile sul fortepiano.

Il crepuscolo del clavicembalo

Nonostante questi artifici, i fortepiani si affermano sempre più e allora, come ultimo tentativo di conservare i vecchi cembali già presenti nei salotti, viene attuata la loro trasformazione in fortepiani, a volte applicando semplicemente del cuoio sui salterelli, che vengono a questo scopo accorciati diventando dei rudimentali martelletti, altre volte sostituendo direttamente la meccanica.

Emblematico della fine del clavicembalo è quanto avviene durante la Rivoluzione francese: gli esemplari di questi strumenti che vengono trovati nei palazzi e nei castelli abbandonati dalla nobiltà sono volutamente distrutti come simboli del vecchio sistema feudale che si vuole abbattere.

L'eclissi del cembalo è totale e definitiva e avviene nello spazio di pochi anni, già alla fine del Settecento. In Italia continuerà fino a metà Ottocento la produzione di spinette, che ora prendono la forma dei fortepiani rettangolari inventati in Germania nella prima metà del Settecento; sembra che la loro unica funzione sia quella di accompagnare i recitativi delle opere liriche, il solo ambito nel quale lo strumento da penna viene ancora preferito al fortepiano.

La Spagna e Domenico Scarlatti

Grande è il contributo di Domenico Scarlatti alla formazione di un "idioma musicale" spagnolo e i riflessi della sua lunga permanenza alla corte di Madrid sono ben leggibili in molte sonate che utilizzano temi e ritmi di canzoni e di danze popolari iberiche. Il Settecento vede anche lo sviluppo di un genere teatrale e musicale allo stesso tempo, la zarzuela, che subirà varie trasformazioni e che godrà di una lunga, seppur altalenante, fortuna.

Musicisti italiani alla corte di Spagna

Se il Seicento vede passare in forze i musicisti spagnoli in Italia, il Settecento trova gli italiani impegnati a occupare posizioni anche di grande rilievo nella penisola iberica. A parte gli eventi storici ed economici generali è la vicenda dinastica spagnola a favorire questo insediamento. Con la morte, nel 1700, di Carlo II e l'estinzione della dinastia degli Asburgo, sul trono di Madrid è chiamato, con il nome di Filippo V, il giovane nipote di Luigi XIV di Francia. Filippo non conosce la Spagna e non ne parla la lingua, inoltre entrambe le sue due mogli, Maria Luisa di Savoia e poi Elisabetta Farnese, duchessa di Parma, sono italiane.

Quest'ultima, che acquista un forte potere anche politico, chiama quale primo ministro un italiano, Giulio Alberoni, che già aveva servito il duca di Vendôme.

In una corte così aperta agli influssi provenienti dall'Italia, piena di favoriti e suonatori originari di questo Paese, il clima è straordinariamente favorevole anche nei confronti della musica italiana. Le troupes di opera italiana incominciano a conquistare, dai primissimi anni del secolo, le scene spagnole. Nel 1730 un mediocre musicista napoletano, Francesco Corradini, è nominato compositore ufficiale di corte; nel 1737, il soprano Carlo Broschi, meglio conosciuto come Farinelli, viene chiamato dalla regina Elisabetta Farnese a Madrid per rallegrare il malinconico marito: con uno stipendio altissimo, Farinelli è impegnato a cantare ogni sera, dalla stanza accanto a quella di Filippo V, sempre le stesse tre arie. Le fortune di Farinelli proseguono anche dopo la morte di Filippo V - avvenuta nel 1746 - durante il regno di Ferdinando VI; sarà soltanto nel 1759, con Carlo III, che il soprano italiano lascerà la Spagna, dopo 22 anni di onori, fortune e guadagni, per ritirarsi a Bologna, con un vitalizio della corte di Madrid.

Domenico Scarlatti

Alla corte dei Borbone di Spagna trascorre quasi ininterrottamente 28 anni - dal 1729 fino alla morte nel 1757 - anche Domenico Scarlatti, che già dal 1720 (o 1723) ha vissuto nella penisola iberica, alla corte portoghese (una corte di sensibilità musicale assai più raffinata di quella spagnola), in qualità di maestro di cappella e insegnante di musica della principessa Maria Barbara. E Scarlatti passa da Lisbona a Madrid proprio al seguito della principessa, quando questa va in moglie al futuro Ferdinando VI. Divenuta regina, Maria Barbara nomina Scarlatti Maestro de camera e il re gli conferisce il titolo di Caballero del Hábito de Cristo.

Tuttavia, pur godendo di grande stima e rispetto, Scarlatti occupa una posizione meno importante rispetto a Farinelli; conseguenza, questa, della grande passione della corte di Madrid per l'opera italiana e dell'assai minore interesse per la musica strumentale.

La lunga permanenza in Spagna consente a Scarlatti, che è napoletano, di accostarsi con interesse alla musica popolare, nella quale probabilmente trova riferimenti e modelli per superare il convenzionale italianismo della pratica vocale e operistica della corte. Probabilmente quest'attenzione è già maturata nel periodo portoghese, attraverso i contatti con un minore ma interessante musicista "dilettante" lusitano, José António Carlos de Seixas, nelle cui sonate per cembalo non sono presenti soltanto elementi del folklore, ma appaiono anche passaggi tecnicamente acrobatici di notevole genialità. Charles Burney, uno dei primissimi storici della musica, sottolinea che nell'opera di Scarlatti vi sono molti passaggi nei quali il musicista italiano "imita le melodie cantate da carrettieri, mulattieri e gente del popolo" ed è proprio a ragione di questo filo "folklorico" che corre nelle sue composizioni che il musicista napoletano acquisisce un posto di rilievo nella musica

spagnola, avviando un gusto “spagnolo” che emergerà ben chiaro nell’Ottocento e nel Novecento. Alcuni passaggi della Sonata in Do K 159 ritornano, per esempio, nella Symphonie espagnole di Édouard Lalo, altri della Sonata in La K 175 ricorrono nell’Andaluza sentimental di Joaquin Turina e quelli della Sonata in Fa K 17 nel El Albacín di Isaac Albéniz: non si tratta quasi certamente di citazioni dirette, ma del ricorso a modelli di riferimento popolari. Debiti taciuti o dichiarati verso Scarlatti hanno anche Enrique Granados, Manuel de Falla, Joaquín Nin, Ernesto e Rodolfo Halffter.

Molti sono i riferimenti popolari spagnoli nelle sonate di Scarlatti, tanto da indurre Gilbert Chase ad affermare che dalle oltre 500 sonate scarlattiane si potrebbe ricavare un delizioso album di danze spagnole, stilizzate con grazia squisita e infallibile sensibilità artistica.

Le sonate per cembalo in Do K 159 e in Re K 397 sono delle jotas aragonesi, quella in Sol K 450 deriva da una danza del León, quella in Si bemolle K 202 ha un aperto sapore catalano, mentre lo stile chitarristico spagnolo del tempo si ritrova in varie altre sonate.

L’insegnamento di Domenico Scarlatti è raccolto da Antonio Soler che dal 1752 è organista e maestro del coro al monastero dell’Escorial, luogo dedito non soltanto alla vita monastica ma anche centro di attività musicale. Soler è discepolo di Scarlatti negli ultimi cinque anni della vita del musicista napoletano e sempre si definirà, con orgoglio, suo allievo. Le sonate di Soler replicano molto fedelmente la struttura in un solo movimento adottata da Scarlatti, senza grandi innovazioni, ma con qualche interessante contributo nella pratica delle modulazioni.

Luigi Boccherini

Un altro musicista italiano che opera in Spagna, dal 1768 fino al 1805 – anno della morte – con una parentesi presso il re di Prussia Federico Guglielmo II, è Luigi Boccherini. Il musicista lucchese non gode (sembra a causa degli intrighi di un altro musicista italiano, un certo Gaetano Brunetti, violinista a corte) della stessa fortuna di Scarlatti presso il re a Madrid, pur essendo sotto la protezione del fratello di Carlo III, l’infante don Luis, e poi dei Benavente–Osuna.

Elementi di “spagnolismo” e soprattutto di stile e tecnica chitarristica sono presenti nella musica di Boccherini. Egli stesso dichiara di aver tratto ispirazione ascoltando padre Miguel García Basilio mentre suonava il fandango con la chitarra. Padre Basilio è maestro di un altro italiano, Federico Moretti, considerato l’iniziatore della pratica moderna della chitarra a sei corde con la pubblicazione nel 1799 a Madrid dei suoi Principios para tocar la guitarra de seis órdenes. La competenza chitarristica di Boccherini emerge ben chiara, per esempio, nei Quintetti per archi e chitarra: quello in Re maggiore (G 448) propone proprio un esplicito ritmo di fandango.

La zarzuela

Se gli italiani dominano la scena dell'opera e improntano anche la produzione strumentale, il contributo spagnolo alla vita musicale è dato soprattutto dallo sviluppo di un genere teatrale e insieme musicale in qualche modo simile all'opéra-comique francese e al Singspiel tedesco, la zarzuela, che subirà varie trasformazioni e avrà lunga fortuna.

La zarzuela postcalderoniana ha grande fortuna nei teatri per tutta la prima metà del secolo. Su mediocri libretti del Conde de Clavijos, di Francisco de Bances Candamo, Antonio de Zamora, José de Cañizares, scrivono musiche compositori spagnoli di talento, quali Sebastián Durón (*Veneno es de amor* la *envidia* su testo di Zamora, 1700), Antonio Literes (*Accis y Galatea*, 1708) e José de Nebra.

È soprattutto José de Nebra, autore anche di molta musica religiosa, che trova i più larghi apprezzamenti e i più solidi successi, tanto da meritare, per la fecondità della produzione e il talento teatrale, l'appellativo di "il Lope de Vega della musica".

Merito di José de Nebra è l'aver saputo inserire una vena comica nei soggetti pseudostorici, mitologici e leggendari sullo stile di Metastasio che in quest'epoca sono i preferiti dal pubblico. Per esempio, in una sua zarzuela, *Acquiles en Troya* (1747), accanto ai personaggi seri ed eroici compaiono due caratteri comici che cantano e suonano seguidillas sotto le mura della città assediata. Si determina così un risultato anacronistico, con elementi contemporanei e popolari che si scontrano con la struttura artificiosa della vicenda.

Dopo la seconda metà del secolo la zarzuela cambia carattere, abbandonando via via i soggetti mitologici, storici e leggendari. Il musicista Antonio Rodríguez de Hita e il librettista Ramón de la Cruz nel 1768 portano sulle scene una zarzuela nella quale i protagonisti non sono più divinità, eroi e personaggi leggendari, ma contadini. Ne *Las segadoras de Vellacas*, infatti, vediamo agire contadine falciatrici che vanno di paese in paese a offrire la loro opera. Il figlio di un ricco proprietario terriero si innamora di una di queste contadine; ci sono ovviamente contrasti, intrighi, gelosie, ma alla fine si scopre che la ragazza è di nascita nobile e la zarzuela finisce con un matrimonio.

È l'avvio di un nuovo genere che avrà il suo capolavoro in un'altra opera di Rodríguez de Hita e di Ramón de la Cruz, sempre di ambiente popolare e paesano, *Los labradores de Murcia*. La nuova moda, però, dura meno di una decina d'anni e dopo il 1776 la zarzuela esce dal gusto del pubblico, schiacciata dall'irruzione dell'opera italiana, sostenuta dalla corte e da Farinelli. Ma se la zarzuela decade (godrà, tuttavia, rinnovata fama nell'Ottocento), un altro genere di teatro musicale spagnolo incomincia a emergere: la tonadilla escénica, una forma lirico-drammatica molto popolare. Tonadilla significa "piccola tonada", cioè piccola canzone. In realtà la tonadilla escénica è una forma teatrale più complessa ed espansa, di soggetto picaresco e satirico, musicalmente ricca di riferimenti popolari,

risultato dello sviluppo di forme teatrali già esistenti, quali la *jácara*, l'*entremés*, lo *sainete*, cioè arie e strofette cantate da attori.

Il nuovo genere incomincia a formarsi e ad affermarsi poco dopo la metà del secolo, attraverso l'opera di musicisti quali Antonio Rosales, Jacinto Valledor, José Palomino, Blas de Laserna. Sono questi autori a costituire un argine contro il dilagante "italianismo" che domina, a livello alto, la musica spagnola e a conservare quel filo "popolare" e "spagnolo" che contribuirà poi con l'apporto di non spagnoli – da Scarlatti a Bizet – alla formazione di un "idioma spagnolo".

La musica come spettacolo

Il melodramma

Il melodramma apre il Settecento con una forma ancora unificata, dalla quale però si ambisce a eliminare tutti gli elementi buffi e comici. Questo avviene già con Zeno e soprattutto con Metastasio, vero sistematore della riforma che connota l'opera seria settecentesca. Nella struttura canonica di recitativo e aria (aria d'entrata, aria con "da capo") parola e musica trovano un accordo di compromesso destinato a durare un cinquantennio con pieno successo. Le riforme volontaristiche, senza contenuti culturali pregnanti, non trasformano il genere che verrà riformato soltanto con la nuova cultura romantica ottocentesca.

L'Arcadia. La prima riforma pastorale

Anche per quanto riguarda il melodramma, oltre che la poesia e il teatro recitato si può considerare come fondativa la data dell'istituzione dell'Arcadia a Roma, il 5 ottobre 1690. L'idea di riforma e di rinnovamento che sostanzia la teoria degli arcadi investe da subito il dramma per musica: il primo intervento teorico riguarda il teatro anche se non dichiaratamente il melodramma. È di fatto un melodramma l'ambiguo *Endimione* di Alessandro Guidi, cui Gian Vincenzo Gravina nel 1692 premette un proprio Discorso, proponendolo come modello del nuovo buon gusto e della nuova moralità (*L'Endimione* di Erilo Cloneo – Alessandro Guidi – pastore arcade con un Discorso di Bione Crateo – Gian Vincenzo Gravina – Roma, 1692).

L'Endimione, scritto per Cristina di Svezia, doveva essere musicato in tre atti con forma secentesca; ma dopo la morte della regina, nel nuovo clima classicheggiante dell'Arcadia e anche sotto l'influenza del grecheggianti Gravina, Guidi trasforma il proprio testo, ampliandolo da tre a cinque atti e aggiungendo i cori, ma mantenendo la struttura originaria di recitativo e arie. Il risultato è quindi ancora un melodramma, ma rinnovato e vitale anche senza musica, che sarà recitato per l'entrata del poeta nell'Accademia; primo vero esempio del tentativo dell'Arcadia di riformare il melodramma dall'esterno della tradizione impresariale, esso mira a un teatro più colto, sull'esempio degli antichi, della tragedia e delle sue strutture, ma si rivolge anche alla pastorale tardocinquecentesca, senza rinnegare la musica e le forme metriche che la poesia deve offrire al musicista per le arie.

Gravina nel Discorso giustifica questa “forma” mista rifiutando ogni rigida poetica di genere, aprendo la strada a forme nuove e contaminate che utilizzino la musica, recuperando allo stesso tempo i contenuti e la funzionalità educativa propria del teatro degli antichi. Anche i contenuti dell’Endimione appaiono riformati nell’ottica graviniana e diventano un modello per utilizzare nuovamente la mitologia attraverso il simbolismo della virtù pastorale e il platonismo amoroso della scala di ascensione alla divinità attraverso la bellezza. Il soggetto pastorale moralizzante (ma nella versione dell’innocenza aurorale) nonché la reintroduzione dei cori caratterizzano L’amore eroico tra i pastori del cardinale Pietro Ottoboni (Roma, 1696), che anche nel titolo condensa l’idea pregnante dell’ideologia arcadica di quegli anni: l’eroismo pastorale. Del resto anche nell’Italia settentrionale, a Milano, Bologna, Verona e Venezia, si tenta un rinnovamento del melodramma basato soprattutto sulla moralizzazione dei contenuti – riproponendo la mitologia e il simbolismo pastorale in forme diverse – sfumati di echi delle pastorali e nutriti di virtù cristiane, all’interno di forme più o meno classicheggianti.

Un altro Endimione di Francesco de Lemene (Lodi, 1692), La fida ninfa di Scipione Maffei (scritta nel 1694), il Dafni di Eustachio Manfredi (Bologna, 1696) e i vari melodrammi pastorali di Pier Jacopo Martello, Il pastor d’Anfriso di G. Frigimelica Roberti (Venezia, 1695) e ancora il Narciso di Apostolo Zeno (Ansbach, 1697) partecipano al tentativo di riforma arcadica pastorale con risultati – a volte – poeticamente più interessanti dell’Endimione di Guidi. Ma già all’inizio del secolo l’esperimento è finito e altrettanto privo di seguito è il tentativo, legato soprattutto al nome del padovano Frigimelica Roberti, d’imporre nei teatri veneziani la forma tragica in cinque atti con cori e talvolta fine infelice.

A Venezia la strada imboccata dal melodramma professionale e seguita per tutta la metà del secolo non è quella del pastorale sapienziale o del pastorale ingenuo e neppure della struttura grecheggianti, ma è la strada dell’imitazione della drammaturgia psicologica francese del Seicento.

Verso una nuova forma: Apostolo Zeno e l’imitazione dai Francesi

La presenza di intrecci ispirati alle tragedie francesi è già evidente nel melodramma negli ultimi decenni del Seicento, anche se non è ancora stata quantificata in quanto soverchiata dalle tracce dell’imitazione di drammi spagnoli. Si ricorda solo nel Flavio Cuniberto di Matteo Noris (Venezia, 1682) l’intreccio amoroso secondario derivato dal Cid di Corneille (anche se non si può escludere la fonte spagnola); lo avverte esplicitamente Nicola Haym, riadattandolo per Händel nel 1723. Il prelievo dichiarato dai Francesi, anche se dalla mitologica tragédie à machine cornelliana Andromède, è praticato a Bologna nel 1697 da Pier Jacopo Martello con il suo Perseo; ma certo l’influsso più decisivo è determinato dal ricorso ai modelli delle tragedie di Corneille, di Racine e anche dei minori, da parte del teatro dilettesco, di società e di collegio, testimoniato anche dalle numerosissime traduzioni che le accompagnano, manoscritte e a stampa, e che, già dalla fine del secolo,

diffondono la drammaturgia francese soprattutto a Roma e a Bologna. Nei Francesi gli scrittori di libretti per musica trovano un repertorio formidabile di intrecci ancora romanzeschi ma coniugati con la raffinatezza psicologica propria della cultura razionalistica, interessata anche dal punto di vista scientifico alla dinamica delle passioni, che giustifica forme espressive ancora intensamente retoriche. Sulla strada di contenuti moralizzati, di affetti e contrasti psicologici si muove a Venezia Apostolo Zeno che appare ai contemporanei il riformatore del sensoriale e immorale melodramma secentesco. Tale è considerato da Crescimbeni che già nel Settecento lo loda insieme a Domenico David ne *La bellezza della volgar poesia* (Roma, 1712) e come tale lo considera pure Ludovico Antonio Muratori (*Della perfetta poesia italiana*, Modena, 1706), pur all'interno di una radicale critica all'inverosimiglianza del genere.

Dopo gli inizi pastorali, Apostolo Zeno ottiene il primo vero, grande successo con il *Lucio Vero* (Venezia, San Giovanni Grisostomo, 1700; musica di Carlo Francesco Pollarolo), esempio di una drammaturgia evidentemente rinnovata, anche se non rivoluzionaria. Le caratteristiche più degne di nota sono rappresentate dalla storia romana, l'antefatto decifrato nell'"argomento" con l'indicazione delle fonti storiche, sei personaggi seri più un servo non buffo, tre atti con una modestissima presenza del coro, 32 arie e tre duetti, arie ancora moderatamente polimetriche, monostrofiche e bistrofiche, posizionate variamente nel corpo della scena, notevole movimento scenico, molte scene a solo, un dialogo vivace a scambio di battute, molte battute a versi spezzati – e cioè con un ritmo più prosastico – due soli lunghi monologhi, l'uno oratorio e in bocca a una donna, Lucilla, che arringa l'esercito, e l'altro ideologico, in bocca al ministro fedele, e ancora molti a parte, dodici cambi di scena, molto spettacolo anche se congruente all'azione e molte didascalie di recitazione. Nell'intreccio troviamo un "tiranno" che si corregge più che convertirsi, un'innamorata-padrone; un'ideologia legalitaria coniugata con la persistenza della ragion di Stato come criterio ultimo dell'azione, intesa però sia come necessità di governo sia come brama di dominio, oltre a un certo realismo delle situazioni e un'ironia verso gli orrori seneciani (III, 6). Tutto ciò descrive un testo con evidenti persistenze del sistema drammaturgico veneziano di fine Seicento e fornisce anche lo schema della struttura entro la quale Zeno continua a muoversi con successivi adattamenti. Si tratta quindi di un'imitazione dai Francesi che mantiene comunque passioni e personaggi mezzani senza grandi eroismi, una commistione di toni e un'analisi psicologica un po' rigida dei contrasti fra ragione e senso, cuore, amore. Ciò che muta di più dopo il trasferimento a Vienna nel 1718 come "poeta e storico di Sua Maestà Cesarea" è l'ideologia, che si concentra sull'esaltazione del sovrano e delle sue virtù, insistendo sulle qualità necessarie per governare, sui doveri e i sacrifici, sui conflitti fra le aspirazioni individuali e il dovere dell'uomo dedito al bene pubblico.

La struttura di Zeno è funzionale all'espansione musicale dell'aria con "da capo", i suoi recitativi (che in musica diventano recitativi secchi) sono dialogici, veloci e non retorici; i contenuti spesso si condensano in sentenze, mentre l'azione e lo spettacolo hanno una parte ancora importante.

Autore di oltre 45 libretti (l'edizione curata da Carlo Gozzi a Venezia nel 1644 non raccoglie tutta la sua produzione), alcuni dei quali a lungo e variamente rimusicati e rimessi in scena (secondo la critica recente l'Alessandro Severo del 1716, dato a Venezia al San Giovanni Grisostomo, sarebbe il testo più riuscito, che condensa forma e intenzioni), Zeno è il protagonista delle scene melodrammatiche dei primi due decenni del secolo fra Venezia e Vienna, città quest'ultima dalla quale i testi ritornano in Italia con qualche testo scritto anche per Milano o per altre corti.

Non molto diversi nel ricorso alle fonti – spesso francesi – negli argomenti, negli obiettivi e nelle strutture sono i librettisti attivi negli stessi anni, fra i quali emergono Francesco Silvani e Antonio Salvi (che in gran parte scrive per Firenze), autori capaci di raggiungere risultati discreti e non privi di qualche carattere originale.

Pietro Metastasio: il raggiungimento di una riforma

L'esordio di Metastasio sulle scene italiane col dramma per musica la Didone abbandonata (Napoli, 1724) rivela immediatamente le sue straordinarie qualità di poeta e di moralista.

Debitore anch'esso dei drammaturghi francesi, Metastasio eredita da Zeno l'idea del melodramma come dramma anche autonomo dalla musica e vera tragedia (secondo un'idea naturalmente tutta settecentesca della tragedia, che rifiuta l'idea del fato). Metastasio sostituisce Zeno a Vienna assumendo la carica di poeta cesareo nel 1730. Brillante e ironico, moralista e vero scrittore – la sua influenza sul linguaggio poetico travalica il genere melodrammatico – Metastasio, infatti ha già una forma definita nella produzione italiana: Didone, Siroe, Catone in Utica, Ezio, Semiramide riconosciuta, Alessandro nelle Indie e Artaserse; sette testi concepiti per Roma, a eccezione della Didone per Napoli e del Siroe per Venezia. Influenzato dagli autori tragici francesi del Seicento, ma anche dello stesso Zeno (l'Adriano in Siria è la bella copia del Lucio Vero), e più di questi sensibile alla forma retorica nella quale trova espressione l'analisi psicologica dei Francesi, estimatore dei "barbari" con soggetti e personaggi idealizzati che spaziano cronologicamente fino alla storia mitologica e ligio alla regola non scritta dei sei personaggi, Metastasio imposta il dramma sulla coppia di amanti contrastata (dal potere, dal dovere, dall'onore o da altri amanti). Egli colloca le arie a fine scena (l'aria d'entrata), abbandona la polimetria, sceglie la forma bistrofica che è già la forma canonica dell'aria col "da capo", non disdegna poi gli "a parte" (momenti in cui il cantante si rivolge al pubblico), conserva le scene a solo (vera struttura portante del virtuosismo canoro) senza quasi pezzi d'insieme, usa pochissimo il coro, mantiene le arie abbondantemente sotto la trentina, eliminando totalmente i

servi e gli elementi grotteschi (anche se permangono certi mezzi toni che giustificano la lettura di De Sanctis, che vi riscontra una riduzione comico-borghese degli apparenti eroismi). Metastasio riduce inoltre il movimento scenico e, soprattutto nei melodrammi viennesi (dove talvolta aggiunge anche qualche personaggio), aumenta i monologhi di dimensioni medie: frequentissimi quelli di quattordici–quindici versi, ma numerosi anche quelli che arrivano e superano i venti versi. È il segno questo del mutamento della sostanza che si trasferisce nella forma: l'attenzione rivolta tanto al recitativo quanto all'aria è il riflesso di una concezione del testo come dramma di affetti e di passioni oltre che di azioni, di una concezione retorica delle passioni che ha bisogno di verbalità per esprimersi e dunque di spazio e di versi. Quella di Metastasio è infatti una forma diversa rispetto a quella zeniana, adatta al teatro di corte e vero compromesso fra la musica e la recitazione. Moralista morbido e inquieto, portato ad analizzarsi e ad autorappresentarsi (dell'Adriano di Adriano in Siria, Vienna 1732, "eroe" della dubbiozza, dice che è il proprio ritratto), Metastasio esprime anche le ragioni del cuore, dell'individuo, del desiderio di amore e di libertà, le inquietudini del senso travestito, le irrazionalità dell'amore, come le paure e i dubbi, i desideri mediocri, le ansie e le irresolutezze. I suoi personaggi mutano sulla scena, ma senza contraddirsi, e senza quindi contravvenire ai precetti aristotelici, riflettono, soffrono e poi decidono. E se la ragione trionfa, se l'onore e il dovere non vengono traditi, si tratta di risultati che spesso Metastasio raggiunge con un'abilità che mette a frutto tutte le risorse teatrali, non ultima quella dell'agnizione, per salvare anche l'amore e l'individuo. Relativista nel dominio della conoscenza, agostiniano nel trasferimento alla metafisica, scettico e pessimista, osservatore del mondo, della politica e della storia, Metastasio al servizio del principe non appare riluttante nel formulare quell'ideale di buon governo e di buon sovrano che è anche un suo compito d'ufficio. "Pedagogo" del sovrano, gli richiede la pubblica felicità e l'esercizio del potere nel rispetto di un popolo ottimisticamente inteso come lieto di servire, purché lo stesso padrone–padre si ponga al servizio delle leggi, del dovere e dell'onore, operando per il bene dello Stato e dei sudditi.

Con altri diciannove drammi scritti per Vienna (particolarmente celebrati l'Adriano in Siria, l'Olimpiade, Demofonte e La clemenza di Tito) Metastasio trionfa nei teatri del Settecento con un successo senza eguali che oltrepassa i confini del tempo, dello spazio e dei generi.

Pietro Metastasio

Megacle si confessa

Olimpiade

Scena 9 – MEGACLE ed ARISTEA

MEGACLE: (Oh ricordi crudeli!)

ARISTEA: Al fin siam soli:

potrò senza ritegni

il mio contento esagerar: chiamarti
mia speme, mio diletto,
luce degli occhi miei...

MEGACLE: No, principessa,
questi soavi nomi
non son per me: serbali pure ad altro
più fortunato amante.

ARISTEA: E il tempo è questo
di parlarmi così? Giunto è quel giorno...
ma semplice ch'io son: tu scherzi, o caro,
ed io stolta m'affanno.

MEGACLE: Ah! non t'affanni
senza ragion.

ARISTEA: Spiegati dunque.

MEGACLE: Ascolta:
ma coraggio, Aristeo. L'alma prepara
a dar di tua virtù la prova estrema.

ARISTEA: Parla. Aimè! Che vuoi dirmi? Il cor mi trema.

MEGACLE: Odi. In me non dicesti
mille volte d'amar, più che 'l sembante
il grato cor, l'alma sincera, e quella,
che m'ardea nel pensier, fiamma d'onore?

ARISTEA: Lo dissi, è ver. Tal mi sembrasti, e tale
ti conosco, t'adoro.

MEGACLE: E, se diverso
fosse Megacle un dì da quel che dici,
se infedele agli amici,
se spergiuro agli dèi; se, fatto ingrato
al suo benefattor, morte rendesse
per la vita che n'ebbe, avresti ancora
amor per lui? Lo soffriresti amante?

L'accetteresti sposo?

ARISTEA: E come vuoi

ch'io figurar mi possa
Megacle, mio sì scellerato?

MEGACLE: Or sappi
che per legge fatale,
se tuo sposo divien, Megacle è tale.

ARISTEA: Come!

MEGACLE: Tutto l'arcano
ecco ti svelo. Il principe di Creta
languè per te d'amor. Pietà mi chiede,
e la vita mi diede. Ah, principessa,
se negarla poss'io, dillo tu stessa.

ARISTEA: E pugnasti...

MEGACLE: Per lui.

ARISTEA: Perder mi vuoi...

MEGACLE: Sì, per serbarmi sempre
degnò di te.

ARISTEA: Dunque io dovrò...

MEGACLE: Tu déi
coronar l'opra mia. Sì, generosa,
adorata Aristeia, seconda i moti
d'un grato cor. Sia, qual io fui fin ora,
Licida in avvenire. Amalo. È degno
di sì gran sorte il caro amico. Anch'io
vivo di lui nel seno;
e, s'ei t'acquista, io non ti perdo appieno.

ARISTEA: Ah, qual passaggio è questo! Io dalle stelle
precipito agli abissi. Eh no: si cerchi
miglior compenso. Ah! senza te la vita
per me vita non è.

MEGACLE: Bella Aristeia,
non congiurar tu ancora
contro la mia virtù. Mi costa assai
il prepararmi a sì gran passo. Un solo

di quei teneri sensi

quant'opera distrugge!

ARISTEA: E di lasciarmi...

MEGACLE: Ho risoluto.

ARISTEA: Hai risoluto? e quando?

MEGACLE: Questo (morir mi sento),
questo è l'ultimo addio.

ARISTEA: L'ultimo! Ingrato...

Soccorretemi, o numi! Il piè vacilla;
freddo sudor mi bagna il volto; e parmi
ch'una gelida man m'opprima il core! [s'appoggia ad un tronco].

MEGACLE: Sento che il mio valore
mancando va. Più che a partir dimoro,
meno ne son capace.

Ardir. Vado, Aristeia: rimanti in pace.

ARISTEA: Come! già m'abbandoni?

MEGACLE: È forza, o cara,
separarsi una volta.

ARISTEA: E parti...

MEGACLE: E parto
per non tornar mai più [in atto di partire].

ARISTEA: Senti. Ah no... Dove vai?

MEGACLE: A spirar, mio tesoro,
lungi dagli occhi tuoi [Megacle parte risoluto, poi si ferma].

ARISTEA: Soccorso... lo... moro.

[sviene sopra un sasso]

MEGACLE: Misero me, che veggo! [rivolgendosi indietro]

Ah l'opresse il dolor! [tornando]. Cara mia speme,

bella Aristeia, non avviliti; ascolta:

Megacle è qui. Non partirò. Sarai...

Che parlo? Ella non m'ode. Avete, o stelle,

più sventure per me? No, questa sola

mi restava a provar. Chi mi consiglia?

Che risolvo? che fo? Partir? sarebbe
crudeltà, tirannia. Restar? che giova?
Forse ad esserle sposo? E 'l re ingannato,
e l'amico tradito, e la mia fede.
E l'onor mio lo soffrirebbe? Almeno
partiamo più tardi. Ah che saremo di nuovo
quest'orrido passo! Ora è pietade
l'esser crudele. Addio, mia vita: addio, [le prende la mano e la bacia]
mia perduta speranza. Il Ciel ti renda
più felice di me. Deh, conservate
questa bell'opra vostra, eterni dèi;
e i dèi, ch'io perderò, donate a lei.
Licida... Dov'è mai? Licida [verso la scena].

Scena 10 – LICIDA e detti

LICIDA: Intese

tutto Aristeo?

MEGACLE: Tutto. T'affretta, o prence:
sorccorri la tua sposa [in atto di partire].

LICIDA: Aimè, che miro!

Che fu? [a Megacle]

MEGACLE: Doglia improvvisa
le oppresse i sensi [partendo come sopra].

LICIDA: E tu mi lasci?

MEGACLE: Io vado... [tornando indietro]
Deh pensa ad Aristeo [partendo]. (Che dirà mai
quando in sé tornerà [si ferma]! Tutte ho presenti,
tutte le smanie sue). Licida, ah senti.

Se cerca, se dice:

“L'amico dov'è?”

“L'amico infelice”

rispondi, “morì”.

Ah no! sì gran duolo

non farle per me:

rispondi, ma solo:

“Piangendo partì”.

Che abisso di pene

lasciare il suo bene,

lasciarlo per sempre,

lasciarlo così! [parte]

in S. Guglielmino, H. Grosser, *Il sistema letterario. Dal Cinquecento al Seicento*, Milano, Principato, 1988

Anche gli ultimi testi (il 1771 è la data dell'ultimo) – solitamente meno valutati – sono di grande interesse, riflettono infatti una maggiore propensione verso i diritti della comune “umanità” e sbilanciano l'originario progetto conciliativo di senso e ragione, di dovere e libertà verso forme sempre meno “eroiche”. Naturalmente anche nella struttura c'è qualche trasformazione, soprattutto nell'uso dello spettacolo, che ritorna con più importanza negli anni Cinquanta, e nei pezzi d'insieme, così come ci sono differenze talvolta sostanziali tra un testo e l'altro nella conduzione dell'azione; Metastasio comunque è sempre se stesso e mai stancamente ripetitivo.

Le riforme di Parma e Vienna

Negli anni Sessanta il desiderio di novità, la rigidità che la forma metastasiana oppone all'espansione musicale nel dramma e l'aspirazione allo spettacolo animano, in maniera diversa e con differenti risultati, due esperimenti di riforma destinati a un'effimera durata. Il primo esperimento si ha a Parma sotto l'influsso di Du Tillot, ministro francese del duca Filippo di Borbone, con testi di Carlo Innocenzo Frugoni e musica di Tommaso Traetta. Si cerca di imitare, adattandone i testi poetici, la tragédie lyrique francese e la sua struttura spettacolare con cori, balli, parti solistiche disseminate nel testo, testi allegorici e celebrativi. Ma *I Tindaridi*, adattamento da *Castor* di Pierre-Joseph Bernard (Parigi 1737, musica di Rameau), rappresentato nel 1760, testimonia il fallimento di questa riforma che tenta un compromesso con la forma metastasiana, senza contenuti interessanti e con un lirismo che risulta vacuo. Più importante, non solo storicamente ma anche artisticamente, il secondo esperimento dovuto al poeta Ranieri de'Calzabigi e al musicista Christoph Willibald Gluck, realizzato a Vienna con l'appoggio del conte Durazzo, direttore generale degli spettacoli di corte. In *Orfeo e Euridice* (1762) e *Alceste* (1767), con il ritorno alla mitologia e alla storia mitologica, alla forma della tragédie lyrique francese e in particolare alla ripresa del coro-personaggio, Calzabigi elabora il concetto già metastasiano, ma riportato alle forme delle origini del melodramma, della supremazia della parola, in quanto ideatrice del dramma, sulla musica, che ha il compito di esprimerlo. Da ciò consegue la concentrazione della musica sull'atmosfera del dramma fin dalla sinfonia di apertura, ma anche la dissoluzione della rigida contrapposizione scenica e musicale fra recitativo e aria. Oltre il ritorno allo

spettacolo, con l'inserzione di monumentalità e staticità decorativa, questi sono gli aspetti nei quali la novità è il risultato di un compromesso fra forme diverse e un tentativo di ritorno all'antico.

Alla bellezza della musica non corrispondono però i testi poetici, che non riescono a fornire una base duratura per una nuova drammaturgia.

L'ultima forma

Il melodramma, l'opera seria, continua sulla forma metastasiana con progressive trasformazioni della struttura musicale che pur senza stravolgerla preparano la strada agli ultimi esperimenti. L'Idomeneo di Giovambattista Varesco (adattamento da Idomené di Antoine Danchet, Parigi, 1712; musica di Andrea Capra), rappresentato a Monaco nel 1781 con musiche di Mozart, prosegue infatti sulla strada del compromesso fra le forme francesi e la struttura recitativo-aria. Il ritorno alla tragedia – e a un soggetto eminentemente tragico come quello del sacrificio umano da parte di un padre verso un figlio – è vanificato dai contenuti faticosi, dove i momenti migliori rimangono metastasiani. La musica di Mozart anticipa e tenta già le strade di un'espressione non dissociata dall'alternanza recitativo e aria, aiutata in questo anche da alcune scene corali di un certo valore drammatico e drammaturgico.

Dunque l'ultima fase dell'opera seria, con cui si chiude il secolo, è ancora legata a Mozart e alla sua trasformazione della metastasiana Clemenza di Tito, adattata da Caterino Mazzolà e rappresentata a Praga nel 1791 per l'incoronazione a re di Boemia di Leopoldo II. A Mozart sembra di avere ridotto la vecchia opera seria metastasiana a "vera opera" e certo, come appare alla critica recente, il musicista riesce a dare alla musica una struttura unitaria quanto quella del dramma (dal quale vengono eliminati gli aspetti più romanzeschi della primitiva forma metastasiana e vengono ridotti gli atti da tre a due con scene d'insieme, di spettacolo, d'azione e di sentimento), riuscendo a condurre, parallelamente e in accordo con la parola, un'intenzione propositiva che, propria degli ultimi testi mozartiani e consona anche all'occasione e alla crisi postrivoluzionaria, è quella di sottolineare ed esortare alla fratellanza, alla convivenza, alla clemenza.

Dall'intermezzo all'opera buffa

A partire dai primi intermezzi comici inseriti tra gli atti dei drammi seri l'opera buffa settecentesca evolve come forma di spettacolo indipendente. Rispetto all'opera seria presenta caratteri ben definiti e segue linee di sviluppo autonome. Alla fortuna europea dell'opera buffa italiana si accompagna la fioritura di forme nazionali di teatro comico.

Le origini dell'intermezzo e dell'opera buffa settecentesca

L'opera secentesca ignora lo spettacolo comico come genere autonomo e distinto: nei drammi musicali del XVII secolo si danno ampi episodi buffoneschi, nei quali i personaggi – solitamente plebei – si esprimono volentieri in dialetto e cantano arie di taglio più semplice, ma non si

producono veri e propri spettacoli comici indipendenti. Il genere dell'opera comica ("buffa" è il nome che assume più tardi, per derivazione da bouffons, il nome col quale i Francesi chiamano gli attori-cantanti italiani che si esibiscono negli intermezzi) ha origine nel momento in cui dal dramma per musica, sotto la pressione di istanze riformistiche, vengono estromessi gli elementi comici.

Tradizioni operistiche continuative hanno origine, ai primi del Settecento, a Venezia e a Napoli. Il genere comico, che ha una rapida fortuna dispiegandosi in diversi adattamenti e diverse varianti locali, segue linee di sviluppo autonome, indipendenti dall'opera seria, e a partire dal 1730 circa si diffonde in tutta Europa. Due sono i tipi principali di spettacolo: l'intermezzo, ovvero una rappresentazione comica breve, divisa in pochi episodi e interpretata da due o tre soli personaggi, che viene inserita fra gli atti di un'opera seria, e l'opera comica di dimensioni più ampie, destinata a reggere da sola il peso dello spettacolo, nel quale intervengono da sei a nove personaggi.

Nei primi anni del secolo si afferma a Venezia la consuetudine di allestire brevi rappresentazioni comiche tra un atto e l'altro dell'opera seria (rappresentazioni che per questo motivo vengono chiamate "intermezzi"); il loro scopo principale è di offrire un diversivo, di allentare la tensione e il pathos accumulati dall'opera seria. In scena agiscono pochi cantanti, in genere due soli, e l'apparato strumentale è assai ridotto. L'intermezzo è interamente posto in musica e si articola in una successione di recitativi e arie, queste ultime d'impianto generalmente semplice, e mostra inoltre un caratteristico stile "parlante" che diverrà una delle peculiarità di tutto il genere comico.

Anche a Napoli, ai primi del Settecento, s'impone il genere degli intermezzi comici in dialetto napoletano, che vengono rappresentati fra gli atti di opere serie oppure come spettacoli autonomi in case nobiliari private. Solo tra il 1720 e il 1730, tuttavia, si sedimenta a Napoli una tradizione comica ben definita, ad opera di compositori quali Leonardo Leo, Nicola Porpora, Leonardo Vinci, Johann Adolph Hasse, Giovan Battista Pergolesi; il successo di queste rappresentazioni è tale che nuovi teatri specializzati vengono aperti nella città partenopea. Un intermezzo di Pergolesi del 1733, *La serva padrona*, acquista una rapida fama nel 1752: dopo essere stato rappresentato a Parigi, scatena la querelle des bouffons in Francia. Per l'individuazione precisa e quanto mai efficace dei personaggi, che va al di là di ogni schematismo formale, *La serva padrona* si innalza al di sopra del genere dell'intermezzo, di per sé privo di grandi pretese.

Una struttura più complessa mostra la commedea pe mmuseca napoletana, che muove anch'essa i primi passi all'inizio del secolo. Articolata in due o tre atti e interpretata da sette-nove personaggi, rappresenta, in chiave realistica, fatti della vita quotidiana; i personaggi seri sono caratterizzati da una vena di sentimentalismo malinconico. Il genere mostra la propensione alla pluralità di linguaggi e di stili: i personaggi comici si esprimono in dialetto e intonano

canzoni facili e orecchiabili, quelli seri adottano una versione alquanto semplificata del linguaggio dell'opera seria. Esempio del genere è *Lo frate 'nnammorato* (1732) di Pergolesi.

Soggetti, libretti, caratteri stilistici dell'opera buffa settecentesca

I libretti degli intermezzi e delle opere comiche settecentesche sono basati su intrecci elementari, su un'azione rapida mossa frequentemente da un gioco di equivoci, dovuti magari a scambi di identità, e da bisticci fra i protagonisti; l'azione si risolve, invariabilmente, nel lieto fine. La vicenda è ambientata fra il popolo o la borghesia e non esula dalla vita quotidiana e familiare; soggetti e personaggi sono gli stessi della commedia dell'arte: il servo scaltro che raggira il padrone sciocco, un marito o una moglie gelosi, la ragazza giovane che la fa in barba all'amante, la servetta astuta che seduce il padrone ricco. A volte, l'opera mette alla berlina manie e pregiudizi di classe. Mentre nell'opera seria è palese il legame col mondo della monarchia assoluta e dell'aristocrazia, nell'opera buffa protagonisti sono i ceti emergenti sui quali poggia il mondo moderno, con tutte le rapide trasformazioni sociali che nel XVIII secolo lo scuotono dalle fondamenta.

Un filone fortunato prende di mira il mondo teatrale che ruota intorno all'opera seria, e ne fa la parodia: in questo gioco di "teatro nel teatro", allora, entrano in scena tutte le fissazioni di cantanti, impresari, poeti, musicisti.

Altro fortunato genere d'intreccio è quello esotico, che nasce dall'interesse per l'Oriente lontano e favoloso, identificato con la terra della bizzarria, dell'eccentricità e della raffinatezza; le vicende si svolgono in Persia, in Turchia, in Cina; le "turcherie" e le storie ambientate in un serraglio divengono di moda e danno origine, in musica, a un repertorio linguistico ben definito e riconoscibile. Nella seconda metà del secolo si risveglia anche un certo interesse per il genere favoloso-fiabesco, che ha una fortuna particolare in Austria e in Germania.

È grazie ai libretti di Carlo Goldoni che l'opera comica esce dagli angusti orizzonti delle tradizioni locali, acquista un respiro europeo e assume le forme che conserverà poi per tutto il secolo. Nella sua produzione di intermezzi e opera buffa per i teatri veneziani Goldoni va oltre le tipologie stereotipe dell'intermezzo: umanizza i personaggi e amplia l'esile vicenda drammatica, fino a farne autentica commedia. I libretti goldoniani sono uno specchio della vita reale del tempo: vi si riflettono le idee, le mode e le manie della borghesia e della nobiltà veneziane, il mondo delle arti e dei mestieri, il culto per l'esotico o per la natura-madre. Caratteristica è anche la capacità di individuare i tipi sociali tramite una lingua duttile e precisa. Un buon numero di libretti goldoniani è messo in musica da Baldassarre Galuppi, a partire dall'*Arcadia in Brenta* (1749) fino a *Il filosofo di campagna* (1754), che si impone rapidamente sulle scene di tutta Europa; anche i compositori di scuola napoletana attingono copiosamente alla produzione drammatica del veneziano.

Nel 1756, grazie a un libretto di Goldoni, *La Cecchina* ossia *La buona figliola* tratto dalla *Pamela* di Richardson, i temi sentimentali fanno il loro ingresso nell'opera buffa. Musicato per Parma da Egidio Romoaldo Duni, il libretto è messo in musica nel 1760 da Niccolò Piccinni: l'opera ottiene un successo strepitoso e ancora inedito per il genere comico. Adeguandosi alla vena patetica che già aveva prodotto i generi della *comédie larmoyante* francese e del romanzo sentimentale inglese (la commistione dei generi, d'altra parte, è teorizzata anche dal teatro borghese di Lessing, Diderot e Voltaire), libretto e musica della *Cecchina* vanno incontro a quella sensibilità che proprio allora si va affermando in tutta Europa.

Le melodie cullanti e carezzevoli, gli accenti teneri, i toni languidi, l'autocommiserazione dei personaggi femminili: tutto ciò fa scuola e trova imitatori per una trentina d'anni almeno; dal filone scaturirà, verso la fine del secolo, il genere dell'opera semiseria.

L'apparato produttivo dell'opera buffa si differenzia da quello dell'opera seria per più aspetti: il genere è rappresentato in teatri meno importanti ed è interpretato da cantanti di minor prestigio; l'orchestra è ridotta e gli apparati scenici semplificati; comporta minori costi di allestimento (le retribuzioni dei cantanti sono nettamente inferiori) che favoriscono una più rapida e capillare circolazione del prodotto (ciò spiega anche perché alcune opere comiche settecentesche rimangano in circolazione per un periodo assai lungo, impensabile per l'opera seria).

A queste differenze corrispondono differenze altrettanto marcate sul piano drammaturgico e musicale. I libretti sono caratterizzati da dialoghi rapidi e vivaci, da una lingua colloquiale che è tutto fuorché aulica, con particolari realistici e tipiche catene di iterazioni; la musica presenta frasi brevi, ritmi martellanti, una vocalità sillabica, ed è attenta agli scatti dell'azione. Possono intervenire effetti imprevisi, come quelli creati da pause improvvise; mancano, in ogni caso, i virtuosismi vocali dell'opera seria, a meno che non vengano impiegati in senso ironico-parodistico.

L'aria costituisce un numero in sé concluso, ma non produce uno stacco nell'azione del dramma: non è solo un momento di stasi lirica o di riflessione, poiché non interrompe, in genere, il flusso dell'azione. L'abbandono dello schema azione-riflessione, tipico della successione recitativo-aria dell'opera seria, è una conseguenza del realismo che informa vicenda e personaggi, portati ad agire in modo continuativo. Il punto di massima aderenza della musica all'azione drammatica è toccato nei "concertati d'azione", collocati di preferenza (ma non di necessità) in fine d'atto, che coincidono con uno snodo importante della vicenda drammatica: diversi personaggi si ritrovano e cantano contemporaneamente in scena, si susseguono sezioni musicali diverse senza soluzione di continuità, l'azione è veloce e animata.

Rispetto all'opera seria, l'opera comica si caratterizza per un ritmo più rapido e una maggiore vivacità dell'azione scenica; per un impaccio minore nel recitativo, più sciolto ed efficace, e per una maggiore fluidità del discorso

musicale; per uno stile vocale meno efflorescente e virtuosistico; per l'assenza del tono aulico, delle tensioni ritmiche o armoniche che nell'opera seria producono un'espressività enfatica. Agli interpreti dell'opera comica bastano mezzi vocali più modesti, ma si richiede loro un'abilità maggiore nella recitazione e nella mimica; le melodie che intonano sono più semplici e regolari, spesso inclini a moduli di danza. Le differenze linguistiche emergono, lampanti, quando l'opera buffa fa la parodia della seria: i virtuosismi vocali, gli sbalzi di registro servono allora, solitamente, a caratterizzare un personaggio tronfio, un nobile, un parvenu. Nella sperimentazione attiva riguardo alla rappresentazione dell'azione e nell'architettura di forme più elaborate e complesse l'opera comica finisce, alla lunga, per influire in misura notevole anche sull'opera seria.

Fortuna europea dell'opera buffa italiana e forme autoctone di teatro comico

Il genere buffo acquista un prestigio crescente nella seconda metà del secolo. Anche se l'opera seria continua a godere di autorità e a essere investita da un ruolo "ufficiale", dal 1760 circa l'opera comica allarga la base del proprio pubblico e riscuote grande favore in tutta Europa.

La rete di diffusione dell'opera comica italiana è capillare: con compositori quali Niccolò Piccinni, Pietro Guglielmi, Pasquale Anfossi, Giuseppe Gazzaniga, l'internazionalizzazione del prodotto è completa. Nell'ultimo trentennio del secolo, Giovanni Paisiello e Domenico Cimarosa – sortiti entrambi dalla scuola napoletana – acquistano ampia fama europea; con loro, l'opera buffa tende sempre più a travalicare la commedia d'ambiente per rappresentare la società nella sua interezza. Entra in scena quella dinamica delle classi sociali che già da tempo aveva iniziato a circolare per i libretti d'opera buffa, e che troverà nel teatro comico di Mozart una delle espressioni più perfette.

L'opera buffa italiana esercita il suo influsso sulle forme di teatro musicale comico che si sviluppano in alcuni Paesi europei: è il caso dell'opéra-comique in Francia, del Singspiel nei Paesi tedeschi, della ballad opera inglese, della tonadilla spagnola.

In tutte queste forme di teatro, a differenza dell'opera italiana, il libretto non è messo in musica per intero: pezzi cantati si alternano a dialoghi recitati.

In Francia è praticato il genere della commedia inframmezzata da canzoni, intonate su melodie popolari in voga; ma dopo il successo della *Serva padrona* e *Le Devin du village* di Rousseau, si consolida la consuetudine di comporre appositamente arie originali invece di prendere quelle già pronte. Negli anni Cinquanta la produzione di un napoletano trasferitosi a Parigi, Egidio Romoaldo Duni, irrobustisce il genere dell'opéra-comique con una più consistente scrittura vocale e strumentale; il suo esempio è seguito dai compositori autoctoni, fra i quali spicca André-Ernest-Modeste Grétry, che nei suoi lavori anticipa motivi che troveranno ampia circolazione, più tardi, negli anni della Rivoluzione francese e del romanticismo.

In Inghilterra è frequentato un genere misto di canto e recitazione, su soggetti di carattere comico-satirico, che va sotto il nome di ballad opera; la parte musicale consta di canzoni strofiche, d'intonazione popolare. Il maggior successo tocca a *The Beggar's Opera*, rappresentata a Londra nel 1728, con testo di John Gay e musiche di varia provenienza (fra gli autori sono Händel e Purcell) assemblate da Johann Christoph Pepusch.

Prima di spegnersi, a metà secolo, il genere rappresenta in Inghilterra una reale alternativa al dominio dell'opera italiana.

Anche la Spagna conosce una forma di teatro comico autoctono con la tonadilla, in origine intermezzo comico in opere serie o commedie, poi – intorno alla metà del secolo – genere autonomo; la presenza di danze tipiche e di elementi folkloristici le danno un carattere tipicamente nazionale.

Nei Paesi di lingua tedesca si afferma il genere del Singspiel, che trova a Vienna uno dei suoi terreni d'elezione e in Karl Ditters von Dittersdorf uno dei suoi rappresentanti più tipici. Elementi dell'opera comica italiana, come i concertati d'azione, vi si fondono con quella semplice vena melodica che costituisce la cifra del gusto viennese. Proprio sul Singspiel nella capitale asburgica, si concentra a un certo punto l'attenzione della corte e degli intellettuali, che identificano in questo genere il mezzo più atto a favorire la nascita di un'opera nazionale tedesca.

Cantanti e impresari d'opera

La definitiva affermazione del sistema impresariale caratterizza il teatro d'opera settecentesco, condizionandone forme, contenuti e modi di produzione. Per tutto il secolo protagonisti assoluti dell'opera in musica sono i virtuosi del canto.

La gestione dei teatri d'opera e il ruolo dell'impresario

Nel corso del Settecento la gestione impresariale dei teatri d'opera, affermata a Venezia intorno alla metà del secolo precedente, si diffonde in tutti gli Stati italiani ed europei, imponendosi sul mecenatismo principesco che non regge alla concorrenza. Il principe può prestare il suo sostegno economico all'attività teatrale e la sua influenza può ancora farsi sentire nella scelta dei soggetti da mettere in scena o nella preferenza accordata a un artista piuttosto che a un altro, ma il sistema produttivo è pubblico e l'accesso al teatro è consentito a chiunque sia in grado di affittare un palco o di pagare il biglietto d'ingresso. L'apertura dei teatri di corte a un pubblico più ampio e la fondazione dei primi teatri di proprietà comunale in Italia e in Germania (come avviene, fra le prime città, a Bologna e ad Amburgo) spianano velocemente la strada all'attività degli impresari.

Il pubblico pagante è l'elemento essenziale nell'economia dell'opera impresariale: quando questa cessa di essere emanazione di un potere assoluto, è il pubblico che decreta la maggiore o minore fortuna di un allestimento ed è ancora il pubblico che influisce su forme e contenuti del prodotto artistico. L'opera impresariale, tuttavia, non rinnega le proprie

origini cortesi; al contrario le sfrutta a fini pubblicitari: continua ad adottare soggetti eroico-mitologici, cerca – per quanto le è possibile – di conservare lo sfarzo e le scenografie spettacolari dell'opera di corte, enfatizza il virtuosismo canoro e si attiene all'ideologia delle classi dominanti.

L'affermazione di un sistema produttivo di natura impresariale attraversa fasi intermedie: sono dapprima le compagnie itineranti, costituite sul modello delle troupes degli attori della commedia dell'arte, a svolgere una funzione d'impresariato collettivo. Queste compagnie offrono spettacoli d'opera già pronti in ogni loro componente e necessitano solo del teatro o dei locali in cui allestire le loro rappresentazioni; a volte vengono ingaggiate direttamente dal proprietario del teatro che resta padrone dell'incasso, come nel caso delle famiglie patrizie di Venezia e Genova, che dalla gestione dei teatri cittadini ricavano lustro e profitti. La politica culturale filoitaliana delle corti europee – fra le quali spiccano quelle di Vienna e Dresda – aiuta la diffusione capillare del sistema: le corti assumono stabilmente artisti italiani, oppure si rivolgono a troupes itineranti condotte da un impresario.

Nel corso del secolo s'afferma anche un altro modello gestionale: il teatro di società, del quale è proprietario un gruppo di cittadini, spesso riuniti in un'accademia che dall'attività del teatro ricavano, più che un profitto, divertimento e prestigio sociale. Dell'opera di corte il teatro societario adotta l'impostazione culturale (il fine dell'attività teatrale non è il puro e semplice guadagno), mentre dell'opera mercenaria adotta il sistema economico e amministrativo che richiede la mediazione di un impresario. Una società di cittadini è proprietaria di un teatro e affida a un appaltatore l'organizzazione della stagione d'opera: è questo il classico metodo gestionale di molte città nel XVIII secolo.

Il teatro impresariale invece mira direttamente al profitto economico. L'impresario agisce in proprio oppure organizza e dirige gli spettacoli d'opera, facendo da intermediario tra una corte, o una società di cittadini, e gli operatori del mondo teatrale. A volte si associa con altri impresari, dividendo con essi oneri e profitti; più spesso agisce singolarmente. Può provenire tanto dalla nobiltà quanto dalla borghesia cittadina; viene spesso dal mondo teatrale, nel quale esercita – o ha esercitato – l'attività di scenografo, compositore, cantante.

Ottenuto l'appalto di un teatro per una o più stagioni, l'impresario ingaggia i migliori cantanti disponibili sulla piazza che costituiranno la principale attrattiva dello spettacolo. Lo stesso impresario incarica poi il poeta, che spesso è un collaboratore stabile del teatro, di stendere il libretto del dramma e infine commissiona la partitura al compositore, che lavora basandosi sulle caratteristiche della compagnia di canto scritturata. Prima che inizi la stagione l'impresario affitta i palchi, ricavandone il capitale necessario a coprire le prime spese dell'allestimento; vende poi i biglietti d'ingresso alle singole recite e ricava altri proventi dal gioco d'azzardo, del quale ottiene spesso la gestione diretta. Il gioco d'azzardo, tuttavia, segue

alterne vicende: in certi periodi e in certi Stati è osteggiato o proibito dalle autorità.

L'attività dell'impresario è esposta a numerosi rischi: la complessa macchina teatrale può creare problemi in ogni momento, dai capricci dei cantanti ai ritardi delle maestranze, dall'insolvenza dei debitori alle interruzioni degli spettacoli per cause di forza maggiore; gli introiti, inoltre, non sono mai esattamente quantificabili in anticipo, poiché dipendono in larga misura dal successo delle rappresentazioni. L'immagine oleografica dell'impresario sempre sull'orlo della bancarotta, o in fuga inseguito dai debitori, non può tuttavia far dimenticare che l'attività non è priva di allettanti prospettive economiche.

Per ridurre i costi, l'impresario cerca di riutilizzare le attrezzature sceniche e le partiture facendo circolare il più possibile gli spettacoli di maggior successo.

Si spiegano così la capillare diffusione e la regolarità delle stagioni d'opera sia nei centri italiani sia in molti Stati europei del Settecento: subito dopo l'allestimento in una capitale lo spettacolo emigra nelle città della provincia, raggiungendo in breve tempo anche i centri minori.

La circolazione degli spettacoli è poi facilitata dalla nozione dell'utilità civile e culturale del teatro d'opera, la cui frequentazione nel corso del secolo diviene una diffusa esigenza e una consuetudine urbana. L'impresario, di conseguenza, s'identifica sempre meno nella figura dello speculatore e sempre più in quella del professionista che fa da intermediario fra i proprietari del teatro, da una parte, e gli artisti e le maestranze in grado di allestire uno spettacolo d'opera, dall'altra. Sull'attività dei teatri esercitano un rigido controllo le autorità governative che producono una legislazione precisa in materia, sorvegliandone anche il lato economico; è frequente il caso in cui le autorità esigano dall'impresario una cauzione, nell'intento di tutelarsi da speculatori e avventurieri.

Fra i modelli gestionali alternativi, rilevante è il caso inglese. Intorno al 1717 l'alta società londinese, intenzionata a rimediare alla precarietà delle attività impresariali, fonda e finanzia una società - la Royal Academy of Music - cui partecipa anche il re Giorgio I e nel cui consiglio direttivo siedono 22 membri dell'aristocrazia e del ceto abbiente. Georg Friedrich Händel è nominato master of orchestra e in quanto tale ha la responsabilità artistica degli spettacoli allestiti prima all'Haymarket, poi al Covent Garden.

Per la nuova impresa, Händel coniuga l'attività di compositore con quella di impresario: scrive e allestisce opere e si reca più volte in Germania e in Italia per scritturare musicisti e cantanti. A partire dal 1733, con una decisione innovativa, Händel inserisce oratori nelle stagioni d'opera ed esegue concerti per organo negli intermezzi. Nel volgere di pochi anni è però coinvolto in una pesante crisi finanziaria, acuita dalla concorrenza di un'altra impresa d'opera italiana a Londra, l'Opera della Nobiltà diretta da Nicola Porpora: anche in questo sistema, infatti, il successo dipende dal mutevole favore

dell'aristocrazia, la sola classe in grado di pagare gli onerosi abbonamenti alle stagioni d'opera.

L'età d'oro dei virtuosi del canto

Determinante, per il successo di uno spettacolo d'opera, è la prestazione dei cantanti che costituiscono senza ombra di dubbio l'elemento di maggior richiamo, oltre che l'onere maggiore per l'impresario: è intorno al cantante che ruota tutto lo spettacolo ed è sulle sue caratteristiche vocali che vengono modellate le partiture. Non è raro il caso che gli atteggiamenti divistici di un virtuoso si spingano fino a snaturare il dramma messo in musica. Frequente, ad esempio, è il caso di trasmigrazione di un'aria da un'opera all'altra, indipendentemente dalla sua plausibilità drammatica: ogni cantante si porta appresso un certo numero di arie "di baule" buone per ogni occasione e le intona ogni volta che desidera far colpo sul pubblico o voglia sostituire arie che non gradisce. La figura del compositore è decisamente subordinata a quella del cantante; solo nella seconda metà del secolo crescono il suo ruolo nel meccanismo dello spettacolo e la sua importanza ai fini del successo delle rappresentazioni; aumentano, di conseguenza, anche il potere contrattuale e il prestigio del compositore che diviene sempre meno un oscuro prestatore d'opera e sempre più l'autore di un prodotto artistico individualmente connotato. Il processo va di pari passo con la più lunga circolazione di alcune partiture teatrali e lo si osserva prima nel genere dell'opera buffa che in quello dell'opera seria.

Il cantante si affranca gradualmente dall'antica condizione di musicista di corte, man mano che si afferma una produzione operistica basata su un sistema continuativo. Già alla fine del Seicento l'espansione del mercato e l'instaurarsi della consuetudine alla frequentazione teatrale permettono ai cantanti di accrescere la propria mobilità e indipendenza: sono poste così le premesse del vistoso fenomeno settecentesco dei virtuosi.

Nel sistema del teatro d'opera Bologna assume sempre più il ruolo di principale centro per lo smistamento dei cantanti attivi nella penisola e artisti provenienti da tutta Italia nella città fissano la propria residenza. Bologna diventa il maggiore centro d'ingaggio per i professionisti del teatro musicale e manterrà questo ruolo fino all'Ottocento inoltrato.

Un grado crescente di specializzazione investe la figura del cantante d'opera settecentesco. Emerge, in particolare, la figura del "buffo", che canta dapprima negli intermezzi e poi nelle opere comiche; gli sono richieste doti di attore, una recitazione spigliata e una buona padronanza dell'arte scenica. Le prime figure tipiche di cantanti buffi sono le coppie stabili e itineranti che interpretano gli intermezzi; in seguito la specializzazione si fa ancora più marcata, giungendo a investire ruoli fissi del repertorio. Col progredire del secolo i cantanti buffi aumentano di numero e d'importanza, mentre la fortuna dei castrati, verso la fine del Settecento, volge al declino.

Tra personaggio che agisce sulla scena e registro vocale del cantante che lo interpreta non esiste un rapporto univoco: le parti maschili possono essere

affidate a uomini o a donne e quelle femminili a donne o a castrati. Questi ultimi interpretano, di norma, le parti del giovane amoroso o dell'eroe. Le donne, specie se mezzosoprani o contralti, cantano di frequente in abiti maschili. I personaggi autorevoli o anziani sono interpretati dalle voci maschili gravi. Al tenore è riservato, in genere, il ruolo dell'antagonista, del consigliere o del traditore.

Le manie, il divismo, i capricci dei virtuosi di canto settecenteschi riempiono una vastissima letteratura e iniziano presto ad attirarsi gli strali della critica: a partire da Ludovico Antonio Muratori (*Della perfetta poesia italiana*, 1706), voci autorevoli lamentano che la fattura del dramma sia influenzata dalle pretese dei cantanti, che la recitazione lasci a desiderare, che l'azione scenica venga trascurata. Il giudizio negativo dei letterati finisce per colpire tutta la classe professionale e, di riflesso, l'intero prodotto dell'opera in musica.

L'estrazione sociale dei virtuosi di canto, quasi sempre umile, è ancora più bassa nel caso dei castrati. Con l'evirazione di un fanciullo molte famiglie indigenti credono infatti di assicurarsi, grazie alla carriera del figlio, i mezzi di sostentamento economico; la fortuna, peraltro, arride solo a pochissimi.

La formazione dei cantanti di teatro può avvenire nell'ambito dei conservatori (prestigiosi quelli napoletani e quelli femminili di Venezia), ma più frequentemente è frutto dell'insegnamento privato. Gli allievi coabitano col maestro per un certo numero di mesi o di anni; a volte lo ripagano impegnandosi a versargli, per un periodo variabile, parte dei loro proventi futuri. L'apprendistato è di natura artigianale: i precetti sono trasmessi oralmente e i segreti dell'arte canora vengono custoditi gelosamente. L'impegno, piuttosto gravoso, è a tempo pieno; la formazione del cantante comprende anche la pratica strumentale (in genere al clavicembalo), la composizione, lo studio delle lettere e della teoria musicale.

Pierfrancesco Tosi, con le *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723), e Giambattista Mancini, con le *Riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774), sono i maggiori teorici dell'arte vocale settecentesca, della quale testimoniano l'alto grado di perfezione. Il secondo, che appartiene a un'epoca in cui il successo dei virtuosi del canto è assolutamente incontrastato, tratta in dettaglio della tecnica d'agilità, fondata sull'omogeneità timbrica, l'emissione leggera e priva di forzature, la capacità di vocalizzare in velocità. La scuola fondata su questi precetti, che si identifica con la scuola italiana, è il punto di riferimento per tutta l'Europa: i maestri italiani sono ricercati all'estero e detengono ovunque il monopolio della didattica del canto.

PIER FRANCESCO TOSI

I tre aspetti del Recitativo

Opinione de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato

Il Recitativo è di tre sorte, e in tre maniere diverse il Maestro lo deve insegnare allo Scolaro.

Il primo essendo Ecclesiastico è di ragione, che si canti adatto alla Santità del luogo, che non ammette scherzi vaghi di stile indecente, ma richiede qualche messa di voce, molte appoggiature e una continua nobiltà sostenuta.

L'arte poi colla quale esprimesi, non s'impara, che dallo studio mellifluido di chi pensa di parlare a Dio.

Il secondo è Teatrale, che per essere inseparabilmente accompagnato dall'azione del Cantante obbliga il Maestro d'istruir lo Scolaro di una certa imitazione naturale, che non può esser bella se non è rappresentata con quel decoro col quale parlano i Principî, e quegli che a' Principî fanno parlare.

L'ultimo, a giudizio di chi intende, si ascolta più degli altri al cuore, e chiamasi Recitativo da Camera. Questo esige e quasi sempre un particolar artificio a cagion delle parole, le quali essendo dirette (poco men che tutte) allo sfogo delle passioni più violenti dell'animo, impegnano l'Istruttore di far imparare al suo Allievo quel vivo interesse, che arriva a far credere che un Cantante le sente.

Uscito poi che sia lo Scolaro dagli ammaestramenti, sarà purtroppo facile, che non abbia bisogno di quella lezione. Il diletto immenso, che i Professori ne traggono deriva dalle cognizioni che hanno di quell'arte, che senza l'aiuto de' soliti ornamenti produce da sè tutto il piacere; E vaglia 'l vero, dove parla la passione, i Trilli, e i Passaggi devon tacere lasciando che la sola forza d'una bella espressiva persuada col canto.

Il Recitativo Ecclesiastico concede a' Vocalisti più libertà degli altri due, e gli esime dal rigor del Tempo, massimamente nelle cadenze finali, purché se ne prevalgano da Cantanti e non da Violinisti.

Il Teatrale toglie ogni arbitrio all'artificio per non offendere ne' suoi diritti la narrativa naturale, quando però non fosse composto in qualche Soliloquio all'uso di Camera.

Il terzo rifiuta una gran parte dell'autorità del primo, e si contenta d'averne più del secondo.

Sono senza numero i difetti, e gli abusi insoffribili, che nel Recitativo si fanno sentire, e non conoscere da chi li commette. Procurerò di notarne diversi Teatrali, acciò il Maestro possa emendarli.

V'è chi canta il Recitativo della Scena, come quello della Chiesa, o della Camera: V'è una perpetua Cantilena che uccide: V'è chi per troppo interessarsi abbaia: V'è chi lo dice in segreto e chi confuso: V'è chi sforza l'ultime sillabe e chi le tace: Chi lo canta svogliato, e chi astratto: Chi non l'intende, e chi nol fa intendere: Chi lo mendica, e chi lo sprezza. Chi lo dice melenso e chi lo divora: Chi lo canta fra denti e chi affettato; Chi non lo pronunzia, e chi non lo esprime; Chi lo ride e chi lo piange; Chi lo parla e chi

lo fischia. V'è chi stride, chi urla, e chi stuona. E cogli errori di chi s'allontana al naturale, v'è quel massimo di non pensare all'obbligo della correzione.

Con troppa nociva negligenza trascurano i moderni Maestri l'istruzione di tutti i Recitativi a' loro Scolari, poiché in oggi lo studio dell'espressiva, o non è considerata come necessario, o è vilipeso come antico. E pur dovrebbero giornalmente avvedersi, che oltre all'obbligo indispensabile di saperli cantare, son quelli che insegnano di recitare; Se nol credessero, basta che osservino senza lusinghe dell'amor proprio, se fra loro Allievi vi sia alcuno Attore, che meriti gli encomi di Cortona nell'amoroso, del sig. Baron Ballerini nel fiero, e d'altri famosi nell'agire, che presentemente operano, che è l'unico motivo per cui in queste mie Osservazioni ho costantemente determinato di non nominare alcuno in qualsivoglia perfetto grado della Professione, e di stimarli quanto meritano, e quanto devo.

Chi non sa insegnare il recitativo probabilmente non intende le parole, e chi non ne capisce il senso, come può mai istruir lo Scolaro di quella espressione, che è l'anima del Canto, e senza la quale non è possibile di cantar bene?

Signori Maestri deboli, che dirigete i principianti senza riflettere all'ultimo estermio in cui mettete la Musica coll'indebolirgli i principali fondamenti, se non sapete che i Recitativi particolarmente vulgari, vogliono quegli insegnamenti. che alla forza delle parole convengonsi, vi consiglierai di rinunziare il nome, e l'ufficio di Maestri a chi può sostenere, e l'uno, e l'altro in vantaggio de' Professori e della Professione;

Altramente i vostri Scolari sacrificati all'ignoranza non potendo discernerne l'allegro dal patetico, né il concitato dal tenero, non è poi da maravigliarsi se li vedete Stupiti in Iscena, ed Insensati in Camera. A dirla come l'intendo, non è perdonabile la vostra, né la lora colpa, or che non è più soffribile il tormento di sentire in Teatro i Recitativi cantati sul gusto Corale de' Padri Capuccini.

La cagione però del non esprimersi più il Recitativo all'uso de' nominati Antichi non sempre procede dalla insufficienza de' Maestri, né dalla trascuraggine de' Cantanti ma dalla poca intelligenza di certi Compositori Moderni, i quali (a riserva de' meritevoli) li concepiscono così privi di naturale, e di gusto, che non si possono né insegnare né agire, né Cantare.

P.F. Tosi, Opinione de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato, Bologna, 1723, 1723

Il dramma per musica in Europa

Nonostante sia oggetto di polemiche e venga accusato di corrompere il gusto e la poesia, il dramma per musica settecentesco – prodotto artistico sovranazionale – gode in Europa di un interesse e di una diffusione senza precedenti. Strutturato in una serie di arie intercalate da recitativi, è funzionale all'esibizione dei virtuosi del canto, ed è esposto ai loro condizionamenti; ma nel corso del secolo viene investito da propositi di

riforma e da un'attenzione crescente per la coerenza dell'intreccio drammatico.

L'affermazione internazionale del dramma per musica all'italiana

Nel XVIII secolo il successo europeo del dramma per musica all'italiana è incontrastato: in tutte le corti europee diviene il genere di spettacolo alla moda e domina sia il teatro di corte sia quello impresariale. Gli unici fenomeni in grado di contrastarlo, in qualche misura, sono l'opera tedesca di Amburgo e la tragédie lyrique francese. Tuttavia non è un prodotto del quale gli italiani detengano l'esclusiva: fra i maggiori compositori che si dedicano alla sua creazione si contano Händel, Hasse, Gluck e Mozart; rappresenta piuttosto un prodotto artistico internazionale, fondato su una tradizione e su convenzioni comuni, del tutto passibili di esportazione.

Il successo internazionale del dramma per musica trova riscontro nel vigoroso interesse teorico dal quale è investito: letterati, intellettuali e filosofi si interrogano sullo statuto estetico di questo genere, e affrontano problemi attinenti al rapporto tra musica e poesia o alla costruzione di un intreccio drammatico verosimile ed efficace. Ne nascono querelles intellettuali e polemiche, che prendono di mira soprattutto il costume teatrale dell'epoca: le critiche si appuntano contro gli abusi e la disinvoltura dei virtuosi di canto, che trascurano il recitativo e sono interessati solo a esibirsi nell'aria solistica, o vengono rivolte contro l'assurdità e l'inverosimiglianza degli intrecci drammatici, e sottolineano la presunta responsabilità dell'opera in musica nella corruzione della poesia. Se le critiche sono giustificate dal fatto che il melodramma, nei casi peggiori, è ridotto a semplice merce di consumo, tuttavia esse non intaccano seriamente la vitalità del genere, che per tutto il secolo continua a godere di un successo senza precedenti.

Apostolo Zeno e Pietro Metastasio svolgono un ruolo di primo piano nella definizione di quei meccanismi poetici e drammatici che per tutto il secolo avranno valore paradigmatico.

I drammi del secondo, in particolare, hanno uno straordinario successo e vengono messi in musica, ancora in epoca assai tarda, da innumerevoli musicisti. Con i loro testi poetici entrambi risollevarono il genere dalla decadenza nella quale era piombato, causa l'acquiescenza del librettista alla prassi teatrale dell'epoca, nella quale l'alternanza dei pezzi – per volere del musicista, dell'impresario ma soprattutto dei cantanti – poteva essere fissata senza alcun riguardo per la continuità d'azione e la verosimiglianza del dramma.

I soggetti drammatici

Dallo spettacolo d'opera secentesco, nel quale si trovano frammisti elementi tragici, comici e coreutici, si sviluppano nel Settecento tre generi distinti: il dramma per musica, l'opera buffa e il ballo. La divisione comporta una

specializzazione degli artisti, che tuttavia non impedisce loro di coesistere, in momenti distinti, all'interno di uno stesso evento spettacolare.

I soggetti adottati di preferenza dal dramma per musica sono di tipo storico, ambientati nell'antichità greco-romana, o mitologico e attingono alle fonti classiche della storia antica e del mito: Plutarco, Ovidio, Livio, Svetonio. Francesco Algarotti, fra gli altri, raccomanda nel Saggio sopra l'opera in musica (1755) l'adozione di soggetti storici o mitologici in quanto permettono di portare sulla scena grandi ed esemplari passioni. Seppur meno frequentemente, il dramma per musica coltiva anche il genere fantastico-fiabesco. I soggetti danno costantemente adito ad allusioni e allegorie sulla virtù, l'eroismo, il coraggio, la fedeltà, l'amicizia.

Nella seconda metà del secolo, i soggetti storici e mitologici vengono rivitalizzati dall'interesse diffuso e crescente per l'antichità, dalle scoperte e dalle grandi spedizioni archeologiche, in armonia con quella temperie neoclassica che porta a ricercare i modelli artistici nell'antichità classica (non più considerata solo come oggetto di interesse archeologico, ma come una sorta di patria ideale). I toni arcadici, allora, vengono sempre più estromessi dall'opera seria in favore degli accenti austeri e tragici, di appelli ideali al rigore morale delle antiche civiltà e di un linguaggio drammatico più severo.

Carattere e tipologie formali dell'aria

Lo spettacolo operistico settecentesco è incentrato su una successione di arie, che ne costituiscono le unità più significative, unite da recitativi secchi; vi si aggiungono pochi duetti e pezzi d'insieme. Il recitativo secco è schematico, scorre rapido e procede libero nelle sue modulazioni. Il recitativo obbligato è riservato a pochi momenti fortemente patetici (ma nella seconda metà del secolo numero e lunghezza dei recitativi accompagnati aumentano notevolmente) e spesso introduce scene lugubri o notturne, o ambienta luoghi desolati e solitari.

Il testo dell'aria esprime un affetto singolo che promuove il dramma, nel senso che suscita i conflitti drammatici nei quali il personaggio viene a essere coinvolto; spesso lo stato d'animo del personaggio che canta è descritto facendo ricorso a un'immagine (che può stimolare la fantasia descrittiva del compositore), una metafora o una sentenza. Il carattere astratto del concetto favorisce la trasmutazione di un'aria da un dramma all'altro, senza che venga compromessa la coerenza drammatica dell'opera: l'intercambiabilità delle arie, nel melodramma settecentesco, è fenomeno assai comune.

Le arie, che seguono una tipologia codificata, vengono definite secondo la situazione drammatica (arie "di sdegno", "di pazzia", "del sonno", "di caccia"), o il carattere stilistico (arie "di sentimento", "di mezzo carattere"), o la tecnica vocale impiegata (arie "di portamento", "di bravura", "di agilità"). Arie "di sorbetto" sono quelle di interesse minore, perché intonate da personaggi secondari, durante l'esibizione delle quali gli spettatori si dedicano volentieri ad altro; "di baule" è definita un'aria che un cantante si porta appresso e

inserisce in un dramma, appena può, per colpire gli spettatori o per sostituire un'aria che non gli aggrada.

Nel dramma per musica settecentesco le arie rispondono sostanzialmente a due tipi formali.

Vi sono innanzitutto le "ariette" bipartite, secondo lo schema AB, dove B è spesso una variante di A; vi sono poi le arie tripartite in forma ABA', o arie col "da capo". Quest'ultimo, codificato da Alessandro Scarlatti, diviene lo schema più consueto; ha fortuna europea e finisce per estendersi anche all'oratorio, alla cantata da camera, alla musica sacra. La sezione A intona la prima strofa del testo poetico, B la seconda; A e B si svolgono su temi, metro e tonalità diversi. La seconda sezione, che in genere è più breve, ha il compito di fornire un efficace contrasto con la prima. L'ultima parte dell'aria (A') costituisce una variazione ornamentale della prima: qui il cantante virtuoso, improvvisando gli abbellimenti, ha modo di sfoggiare tutta la sua abilità.

Coi primi decenni del secolo, l'arte canora raggiunge un grado altissimo di perfezione e di virtuosismo: le arie, di conseguenza, si fanno più complesse e articolate. Ciò comporta una dilatazione della struttura formale; si prediligono arie divise in cinque sezioni in forma AA'BAA', che rappresentano un ampliamento della struttura tripartita col "da capo". Spesso, inoltre, le sezioni sono separate da ritornelli strumentali. Più ampie sono le arie, minore è il loro numero all'interno del dramma.

L'organizzazione formale del dramma per musica, articolato in una serie di arie solistiche, è funzionale ai virtuosi del canto, che nel Settecento - grazie anche alla perfezione raggiunta dall'arte canora - esercitano sul genere il loro dominio assoluto e condizionano le scelte di librettista e compositore. All'interno dello spettacolo, l'ordine in cui i personaggi fanno il loro ingresso, il numero e l'importanza delle arie loro assegnate riflettono l'ordine gerarchico dei cantanti che le interpretano.

Un dramma per musica, a volte, può essere il semplice risultato dell'assemblaggio di musica scritta in precedenza da diversi autori, o commissionata loro per l'occasione: è il caso del "pasticcio". L'idea che il compositore sia autore unico e responsabile del prodotto artistico è scarsamente fondata: nel dramma la musica è solo una delle componenti, non necessariamente la più importante, dello spettacolo.

Caratteri stilistici del dramma per musica settecentesco

Per tutta la prima metà del secolo punto di riferimento del gusto e delle forme melodrammatiche sono le opere di Alessandro Scarlatti. La sua produzione fornisce le norme codificate per la composizione dei melodrammi, tanto da identificarsi, in tutta Europa, con l'opera napoletana, o italiana tout court.

Il ruolo del compositore è essenziale nell'individuazione drammatica dell'aria, cioè nella definizione del suo affetto specifico, restituito con appropriati

mezzi musicali. L'esempio scarlattiano diviene normativo: per quasi un cinquantennio è il naturale punto di riferimento, è lo schema all'interno del quale operano tutti i compositori di melodrammi.

Nel solco della tradizione scarlattiana si inseriscono anche le opere italiane di Händel. A partire dal Rodrigo, scritto per Firenze nel 1707, e dall'Agrippina, messa in scena a Venezia nel 1709, il musicista si adegua ai modelli formali e stilistici del dramma per musica all'italiana, ma invece di ripetere all'infinito un modello prestabilito, tenta di superarne le convenzioni; abbandona così di frequente lo schema dell'aria col "da capo" in favore di arie brevi e semplici, di carattere espressivo-affettuoso, che contrastano col tono eroico di tante arie all'italiana.

In una seconda fase, verso la metà del secolo, è Johann Adolph Hasse la personalità di maggior spicco. Di formazione napoletana (è allievo di Scarlatti e Porpora), Hasse esercita la parte più cospicua della sua attività di operista a Venezia, Vienna e Dresda. Nella maggior parte dei suoi melodrammi intona versi di Metastasio, del quale è perfetto interprete: la sua arte musicale valorizza in pieno la qualità del testo metastasiano. Con un atteggiamento tipico dei maestri napoletani in quegli anni, Hasse concentra tutto l'interesse nella parte vocale, sfronda il discorso degli elementi contrappuntistici (ancora così importanti in Scarlatti) e adotta un linguaggio melodico più semplice e immediato, caratterizzato da una chiara articolazione e dalla simmetria delle frasi.

Intorno alla metà del secolo si fa più incisivo il dibattito intellettuale sull'opera in musica. Grazie all'influsso crescente delle idee illuministe sul rinnovamento delle arti, ispirato a quei principi di natura e ragione cui lo spettacolo d'opera pare sottrarsi, si auspica da più parti un'opera nella quale parola e dramma abbiano importanza pari alla musica. I drammi metastasiani vengono elogiati tuttora; ma si fa sempre più vivo il desiderio di superarne le strutture poetiche e drammatiche. La Francia è un punto di riferimento importante nel dibattito sulla riforma dell'opera: nella tragédie lyrique, dove convergono poesia, musica, ballo e pantomima, viene individuato un modello drammaturgico più coerente e meglio articolato; suo punto di forza è anche quella declamazione drammatica che attutisce il tagliente divario fra aria e recitativo dell'opera italiana.

Per ciò che riguarda la sfera musicale, le resistenze a modificare le strutture tecniche e formali del genere sono notevoli; tuttavia il dramma per musica evolve lentamente, e rinnova il suo linguaggio - pur senza scalfire l'aulicità dello spettacolo barocco - dall'interno, con trasformazioni che riguardano l'ambito strettamente musicale.

Anche all'infuori della riforma gluckiana, il dramma per musica all'italiana mostra una capacità di rinnovamento sul piano pratico, pur mantenendo invariate le abitudini esecutive e le modalità di fruizione. L'armonia, nel melodramma del secondo Settecento, si fa espressiva; cresce l'importanza dell'orchestra e dei recitativi accompagnati; i temi si ispirano a una crescente

simmetria; aumentano i concertati d'insieme, ampi pezzi multisezionali; il coro assume un ruolo drammatico partecipando attivamente all'azione, sul modello dell'opera francese coeva. Classici esempi di queste nuove tendenze sono Niccolò Jommelli e Tommaso Traetta, entrambi di scuola napoletana, ma attivi in varie capitali europee. Tra i mutamenti più appariscenti, oltre a quelli già citati, vi è la sperimentazione di nuove strutture formali tese a "dinamizzare", cioè a drammatizzare internamente il pezzo chiuso: l'aria solistica, così, è sottratta all'esclusiva funzione statico-contemplativa del dramma metastasiano e inserita nel vivo dell'azione, come da tempo si faceva nell'opera buffa.

Tra le forme di teatro musicale che si sviluppano al di fuori del dramma all'italiana, il caso dell'opera tedesca ad Amburgo è degno di rilievo. Nel 1678 viene aperto, nella città anseatica, un teatro d'opera (Auf dem Gänsemarkt), che allestisce regolarmente spettacoli fino al 1738.

Almeno inizialmente, i libretti vengono tradotti o adattati da libretti italiani; i drammi rappresentati si servono di strutture formali semplici, che si riallacciano alla tradizione dei canti spirituali viva nella Germania protestante.

Mattheson, Graupner, Telemann scrivono per il teatro amburghese; qui fa le prime esperienze teatrali anche Händel, che vi fa rappresentare quattro opere su libretto tedesco. Compromesso tra opera italiana e tedesca, ma pronta anche ad accogliere elementi francesi (soprattutto con Telemann), l'esperienza amburghese svolgerà, alla lunga, un ruolo essenziale nella nascita del teatro nazionale tedesco.

Le querelles musicali in Francia

L'opera in Francia e la querelle des bouffons

Affermatasi nel XVII secolo con Lully come l'emblema della monarchia assoluta, la tragédie lyrique conosce nuovi fasti nel Settecento grazie all'opera di Rameau. Per tutto il secolo intellettuali e musicisti si appassionano al dibattito sul primato della musica francese o italiana che tocca i vertici della polemica con querelle des bouffons.

La tragédie lyrique da Lully a Rameau

La Francia, tra Sei e Settecento, è l'unica nazione europea che vanta una tradizione del melodramma in grado di opporsi al teatro musicale all'italiana. Il protezionismo rigido dell'apparato statale e la forte carica ideologica di cui sono investiti gli spettacoli sottraggono la musica francese agli influssi stranieri; una certa resistenza alla penetrazione del dramma per musica all'italiana, inoltre, è causata dalla forte matrice razionalista della cultura: difficile, per il pubblico d'Oltralpe, accettare la complessità e l'irrazionalità degli intrecci italiani, troppo ricchi di azioni e di episodi secondari; diverso è anche il gusto in materia di vocalità, dal momento che al timbro dei castrati il pubblico francese preferisce l'haute-contre, il registro maschile di testa. In ogni caso, è lo stesso fondo fortemente celebrativo dello spettacolo d'opera

francese a essere incompatibile coi modi di produzione e di ricezione del teatro italiano.

Con Lully il teatro musicale francese aveva trovato una perfetta canonizzazione: la forza normativa del musicista è tale che per un altro secolo tutto il teatro musicale francese ne è condizionato. La sua produzione lascia l'impronta soprattutto sul genere della *tragédie lyrique*, detta anche *tragédie en musique*: perfetta fusione di musica, poesia, danza e scenografia (tutti gli elementi, su un piano di parità, concorrono a un effetto complessivo), è l'emanazione più autentica e prestigiosa della monarchia. Col suo carattere aristocratico e raffinato, convenzionale e fortemente celebrativo, la *tragédie lyrique* incarna l'idea dell'opera come istituzione di Stato.

Scomparso Lully nel 1687, e venute meno le circostanze che ne avevano accompagnato la produzione artistica, l'opera francese fatica a mantenersi in vita. La pompa e la magnificenza regali dell'età di Luigi XIV cedono il passo alla galanterie, al nuovo gusto che domina la reggenza e il regno di Luigi XV. Nei primi anni del Settecento elementi dello stile italiano iniziano a infiltrarsi nell'opera francese: arie col "da capo", arie su testo italiano o ariette francesi ma in stile italiano, procedimenti armonici d'importazione, linee vocali espressive o fiorite si cominciano a notare qua e là nel corpo delle *tragédies lyriques* francesi.

Sintomo di un gusto che muta è anche la nuova forma spettacolare in voga, il genere ibrido dell'*opéra-ballet*: d'ambientazione esotica o pastorale, è articolato in due o tre atti, chiamati *entrées*; ogni atto riunisce episodi diversi, accomunati da un legame tenue quale per esempio un tema generale.

Basata sullo sfarzo coreografico, l'*opéra-ballet* alterna semplici canti a danze; lo stile musicale è improntato alla galanterie e indulge al gusto descrittivo-pittorico. Fra i successi maggiori si colloca *Les fêtes de Thalie* (1714), su musica di Jean-Joseph Mouret, che resta in repertorio fino al 1764, ma è con Rameau che il genere tocca l'apice.

A Rameau si deve anche la rivitalizzazione della *tragédie lyrique*. Esteriormente le sue opere non si allontanano dalle regole dettate da Lully: adottano soggetti mitologici, si articolano in numerose scene con balli, cori, brevi arie e recitativi, declamano con la massima cura il testo poetico. Eppure Rameau investe il genere di una carica innovativa che suscita vivaci polemiche tra i contemporanei, alcuni dei quali lo accusano di aver disatteso la tradizione francese aderendo allo stile italiano. A partire da *Hippolyte et Aricie* (1733), l'intensa drammaticità, l'audacia armonica, le ampie scene descrittive delle *tragédies lyriques* di Rameau sconcertano una parte del pubblico, abituato al linguaggio dei predecessori. Sono molti, d'altra parte, gli elementi che paiono contrastare con la tradizione lulliana, a cominciare da un recitativo più vario e raffinato, dai cori più brillanti e possenti, dagli inserti strumentali di rilievo, dalla maggiore varietà formale, dalla commistione stilistica che non disdegna le forme e il virtuosismo canoro

degli italiani, tanto che la pubblica opinione si divide tra i sostenitori e i detrattori della musica di Rameau, accusata dagli ultimi di “artificiosità” in opposizione alla “naturalità” della musica di Lully.

In Francia la tragédie lyrique, grazie ai suoi presupposti ideologici e al suo particolare sistema produttivo, si sottrae ai condizionamenti dell’opera italiana, vale a dire alle pretese dei virtuosi di canto e alle esigenze del teatro impresariale in genere. Non ha diffusione al di fuori di un ambito tutto sommato ristretto, nel quale l’organizzazione degli spettacoli dipende direttamente dall’autorità statale. Oltre che presso la corte francese, la tragédie lyrique ha qualche sviluppo presso alcune corti minori cosmopolite – soprattutto in Germania e nell’Italia del Nord – aperte al gusto e all’influsso della cultura francese. Nel corso del Settecento si registrano tentativi di trapiantare il genere, o almeno di dare origine a un’opera in cui il testo poetico e la musica del dramma all’italiana si coniughino agli schemi drammatici della tragédie lyrique francese, al gusto per la declamazione, la spettacolarità, il pathos. Fra questi tentativi è senz’altro degno di nota il caso di Parma.

Intorno alla metà del secolo, assunta l’intendenza degli spettacoli di corte, il primo ministro Guillaume Du Tillot invita alcune compagnie teatrali francesi nella piccola capitale e vi fa allestire un’opera di Rameau; nel 1758 chiama a corte Tommaso Traetta e gli commissiona due opere su libretti di Carlo Innocenzo Frugoni, che prendono a modello altrettante tragédies lyriques di Rameau. Il tentativo di “riforma”, che si ispira alle idee di Algarotti, coinvolge opere d’impianto sostanzialmente metastasiano, nelle quali però i cinque atti comprendono cori e danze secondo l’uso francese. Quello di Frugoni e Traetta è un ambizioso tentativo, solo in parte riuscito, di fondere la tragédie lyrique con l’opera italiana.

La querelle des bouffons

La polemica tra i sostenitori della musica francese e di quella italiana, in Francia, è un luogo ricorrente del dibattito intellettuale per tutto il Settecento; lo scontro tra le due opposte fazioni è di vecchia data, in quanto gli argomenti in favore di una musica o dell’altra compaiono già nella querelle des anciens et des modernes. All’inizio del secolo l’abate François Raguenet, con il *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* (1702), prende le difese degli Italiani: sostiene infatti il primato di una musica meno noiosa perché più ricca e ardita nella scrittura vocale e nell’accompagnamento. L’abate riconosce, tuttavia, che l’opera francese si avvale di libretti più accurati, di recitativi più interessanti, di allestimenti grandiosi per l’impiego del coro e della danza, di orchestre migliori e più precise.

La polemica prosegue per molti anni: a Raguenet controbatte, nel 1704, Jean-Laurent Lecerf de La Viéville con la *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*.

L'opinione pubblica è divisa nel gusto musicale, ma la lacerazione si fa ancor più palese intorno alla metà del secolo, quando scoppia violenta la querelle des bouffons.

Nel 1752 la compagnia dell'impresario Eustachio Bambini allestisce all'Opéra – nel tempio della tragédie lyrique di Lully e Rameau – l'intermezzo *La serva padrona* di Pergolesi, che era stata rappresentata già sei anni prima all'Hôtel de Bourgogne ed era passata inosservata. Le rappresentazioni scatenano una accesa disputa sulla supremazia della musica francese o italiana, che passa alla storia sotto il nome di querelle des bouffons.

L'opinione pubblica e la cultura francese sono divise: gli intellettuali, gli illuministi in particolare (fra cui Diderot e Rousseau), parteggiano in blocco per la musica italiana, nella quale identificano – per le sue melodie gradevoli e spontanee – l'emblema della naturalezza. Per la musica francese prendono posizione i musicisti di professione e i tradizionalisti: della tragédie lyrique vantano l'attenzione per la declamazione e la verosimiglianza dell'impianto drammatico.

Numerosi gli interventi che si registrano in merito: nella querelle intervengono letterati, pubblicitisti, intellettuali, musicisti. Rousseau, e con lui i filosofi illuministi, ammirano la naturalezza e la semplicità dell'opera buffa italiana, che ritengono più espressiva e spontanea della tragédie lyrique.. Con la *Lettre sur la musique française* (1753) Rousseau postula l'inadeguatezza musicale della lingua francese: per ragioni storiche, quest'ultima è inadatta alla musica in quanto pesantemente condizionata dalla civiltà, che occulta il legame originario tra linguaggio verbale e linguaggio musicale; l'Italia, invece, ha conservato nella sua lingua la melodicità delle lingue primigenie, e nella sua musica l'espressività che le deriva dal predominio della melodia e dall'aver mantenuto il rapporto originario col linguaggio.

L'impegno di Rousseau non si limita al dibattito intellettuale: seguendo i principi dell'opera buffa italiana, nel 1752 compone un intermezzo, *Le devin du village* (1752), che allestisce a Fontainebleau e riprende all'Opéra nel 1753. Vi riunisce ariette semplici e gradevoli, che conoscono grande fortuna popolare ed europea; sulle scene parigine *Le devin du village* rimane fino ai primi dell'Ottocento.

Nel dibattito si inserisce anche Diderot, che nel *Discours sur la poésie dramatique*, espone le sue idee sulla drammaturgia teatrale. Raccomanda che la rappresentazione abbia un orientamento realistico, che le passioni e le situazioni siano forti ed esemplari, il soggetto essenziale e privo d'artificio, l'espressione dei personaggi semplice e naturale. Tutto ciò affinché lo spettatore si possa identificare nelle situazioni poste sulla scena.

Dal campo francofilo rispondono Jacques Cazotte, l'abate Claude de Fuzée Voisenon e altri, con una difesa della musica di Rameau; Voisenon si fa coinvolgere nella polemica con le *Observations sur notre instinct pour la*

musique (1754), che replicano alle tesi della *Lettre sur la musique française* di Rousseau.

Intanto la compagnia di Bambini, probabilmente stupefatta dal polverone sollevato da un semplice intermezzo italiano, approfitta della situazione: mette in scena intermezzi napoletani e opere buffe di Pergolesi, Leo, Jommelli e altri. Alcuni di questi lavori vengono messi in circolazione in versione francese e hanno, in questa veste, un'ampia diffusione.

La polemica, nel frattempo, si spegne lentamente; ma una ventina d'anni più tardi viene di nuovo rilanciata: questa volta l'occasione è fornita dall'allestimento parigino delle opere "riformate" di Gluck, che nella capitale francese destano profonda impressione. È lo stesso compositore, con un'abile azione pubblicitaria, che ne fornisce il pretesto: dalle colonne del "*Mercur de France*", infatti, riprende i vecchi argomenti sul primato della musica francese o italiana che vent'anni prima avevano animato il dibattito intellettuale parigino. Marmontel e gli altri letterati che rispondono a Gluck gli contrappongono l'italiano Niccolò Piccinni, nel quale identificano l'emblema della naturalezza, della vena melodica felice e spontanea; ma la nuova querelle tra gluckisti e piccinnisti non riesce ad appassionare gli animi più di tanto, e si esaurisce in sostanza nell'ambito di un dibattito accademico.

Gli storici della musica

In Francia, sotto l'impulso della querelle des anciens et des modernes, si segnala il primo impegno storiografico moderno dedicato alla musica che ha il suo pieno sviluppo, nel clima illuministico, in opere quali il *Saggio sulla musica antica e moderna* di La Borde e il *Dizionario di musica* di Rousseau. Sull'esempio francese appaiono le prime "storie della musica" in Gran Bretagna (Burney e Hawkins) e in Italia (padre Martini).

La querelle des anciens et des modernes

Già dalla metà del XVII secolo l'osservazione si rivolge al mondo classico, come nel *Tractatus compositionis augmentatus* (1650 ca.) di Christoph Bernhard che si rifà a un ipotetico modello greco, ma si riflette anche nella pratica musicale, come nella cosiddetta "seconda pratica", che Monteverdi giustifica riferendosi alla Repubblica di Platone.

Nel Settecento, tuttavia, emergono i primi veri impegni di ricostruzione storico-descrittiva della musica del passato e si pongono le premesse per lo sviluppo di una storiografia musicale nel senso moderno del termine, anche se inizialmente l'oggetto principale d'osservazione è un passato remoto e la proiezione rimane sul presente.

Il primo impegno filologico e critico di storiografia musicale si afferma in Francia, nel filone di opere nate in ambito tedesco e inglese da autori secenteschi quali Seth Calvisius, Giovanni Andrea Angelini-Bontempi, Christian Thomas, Wolfgang Caspar Printz e, soprattutto, Michael Praetorius. Un impulso non secondario viene offerto dalla querelle des anciens et des modernes, nell'ambito della quale il dibattito, che in fondo tratta questioni di

gusto, cerca appoggi e argomenti di carattere storico e non soltanto critico. Jean Laurent Lecerf de La Viéville, gran sostenitore di Lully, inserisce nella seconda parte della sua opera dal titolo Comparazione tra la musica italiana e la musica francese (1704) proprio una *histoire de la musique*, trovando in essa punti d'appoggio alle sue tesi critiche pro francesi contro François Ragueneau (Parallelo tra gli Italiani e i Francesi, 1702), che al contrario è pro italiano.

Risale al 1715 l'opera che possiamo considerare come la prima storia della musica in Francia: *Storia della musica e suoi effetti* di Pierre Bonnet-Bourdelot, che riunisce informazioni su oltre 200 autori. Anche questo lavoro ha le sue premesse nella discussione sulle qualità della musica francese e della musica italiana (e Bonnet-Bourdelot è "francesista").

Lo sfondo del paesaggio "antico", contro il quale si erano disegnate le opere "storiografiche" del Seicento, non svanisce del tutto nel nuovo secolo, pur sotto la spinta assai forte della querelle italo-francese che ha come obiettivo la realtà contemporanea e, anzi, lo sviluppo futuro della musica. Charles-Henri de Blainville con la sua *Storia generale, critica e filologica della musica* – il titolo è altamente significativo – interviene nella polemica, auspicando una fusione fra l'esperienza francese (Rameau) e quella italiana (Corelli), ma per le sue argomentazioni fa riferimento a "documenti" del mondo antico.

Gli interventi in questa vivace polemica sono numerosissimi e offrono l'occasione ai loro autori per delineare rappresentazioni storiche che, in più d'un caso, assumono la forma di prime descrizioni storiografiche dei percorsi della pratica musicale nel tempo.

Nascita della storiografia musicale

Il complesso di questa produzione "premusicologica", nata nel vivo di una polemica molto accesa, costituisce il riferimento essenziale per riconoscere il momento di formazione della storiografia musicale nella coscienza moderna. Va però osservato che, se la querelle è lo stimolo specifico di questa intensa attività intellettuale, sarebbe semplicistico e limitativo interpretare questo fiorire di nuovi interessi "storici" per il passato della vicenda musicale come il frutto di un'occasione contingente. In realtà la querelle rappresenta soltanto il manifestarsi di un indirizzo di pensiero in via di maturazione nel contesto del generale rinnovamento, della cultura e della coscienza, che si realizza in Francia nel Settecento. Al limite si potrebbe addirittura rovesciare la rappresentazione di quegli eventi guardando alla polemica quale occasione per far spazio e ragione a un processo che comunque è già in atto.

Il momento più alto della coscienza illuministica applicata all'osservazione delle vicende e della pratica musicale è certo il *Saggio sulla musica antica e moderna* (1780) di Jean Benjamin de La Borde e certo non bisogna dimenticare la pubblicazione del *Dizionario della musica* di Jean-Jacques Rousseau.

Le prime “storie della musica” confermano che la polemica sulle qualità della musica francese e della musica italiana non costituisce il motivo fondante della nuova attenzione storica; quelle che compaiono nella seconda metà del secolo sono infatti svincolate dalle precedenti intenzioni polemiche e sono già proiettate verso rappresentazioni storiografiche non contingenti.

Dalla Francia all'Europa

Il pensiero filologico e critico maturato in Francia alla fine del secolo si diffonde in Europa e proprio fuori dalla Francia vedono la luce alcune opere determinanti per lo svolgersi della storiografia musicale moderna.

Il bolognese padre Martini applica alla sua monumentale Storia della musica (1757-1781) un metodo già sistematico e critico allo stesso tempo e, negli stessi anni, vengono pubblicate altre “storie della musica” che, assieme a quella di padre Martini, possiamo considerare i fondamenti della pratica musical-storiografica moderna: Storia generale della teoria e della pratica della musica di John Hawkins (1776) e Storia generale della musica di Charles Burney (1776-1778).

Queste opere, già con il ricorso all'uso dell'aggettivo “general”, rivelano un'intenzione di totale comprensività della vicenda musicale e pongono le basi di quella raffigurazione della storia musicale per periodi, autori e scuole che perverrà fino a noi e ancora oggi influenza la storiografia musicale. Anche il costante riferimento alle radici “antiche” della musica (intesa ovviamente come musica colta europea), vale a dire alle civiltà egiziane, babilonesi, bibliche, greche e romane, che vengono trattate nei primi capitoli, ha una lunga permanenza nelle trattazioni storiche sulla musica, pur basandosi su elementi incerti, ipotetici e, soprattutto, soltanto in parte documentati da ritrovamenti, ricerche e interpretazioni recenti.

Jean-Philippe Rameau

Fra i maggiori compositori francesi del XVIII secolo, oltre che teorico d'importanza europea, Jean-Philippe Rameau dà importanti contributi ai generi della musica cembalistica e da camera. Per la sua produzione operistica, intensa seppur iniziata piuttosto tardi, è stato definito dai contemporanei “l'Orfeo del nostro secolo”.

Il teorico dell'armonia

Con la rivendicazione dell'autonomia della musica, in quanto arte disciplinata da suoi principi peculiari, esattamente come le altre scienze sono regolate da leggi fisiche, Jean-Philippe Rameau si inserisce nel dibattito teorico della sua epoca e vi apporta un contributo di assoluto rilievo. Osservatore attento dei fenomeni acustici e armonici, Rameau ritiene che la musica sia regolata solo dalle proprie leggi “naturali”, di tipo matematico e non rimandi a modelli estranei alla musica stessa. Con tipica fede illuminista, che non riconosce altra autorità all'infuori della ragione, il teorico francese ritiene che il musicista abbia il compito di indagare e conoscere tali leggi, se vuol essere perfettamente padrone della sua arte.

Su questa via, Rameau giunge alla formulazione sistematica e organica di una teoria dell'armonia, ricondotta a principi fisico-acustici e approfondisce inoltre alcuni aspetti, quali i rapporti "funzionali" e le attrazioni fra accordi, che la teoria armonica precedente – improntata a una concezione pratico-empirica, aliena da interrogativi teorici – non aveva preso in considerazione.

Col *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, edito a Parigi nel 1722, riceve i primi riconoscimenti e guadagna una reputazione che si consoliderà negli anni successivi, grazie alla pubblicazione di numerose altre opere teoriche.

Rameau prende le mosse dalla teoria pitagorica riveduta da Zarlino, aggiornando il concetto di consonanza tra due suoni al linguaggio tonale che si era affermato da circa un secolo senza avere ancora trovato una sistemazione teorica. La consonanza dell'accordo perfetto trova, secondo Rameau, un fondamento in natura: l'accordo maggiore, che si compone di una terza maggiore più una terza minore, si ritrova nella divisione armonica di una corda vibrante; l'accordo minore, composto dalla sovrapposizione di una terza minore e una terza maggiore, si può ricavare da una divisione aritmetica. Per Rameau gli accordi, siano essi in posizione fondamentale o di rivolto, hanno un "centro armonico": sono generati da un suono unico, che costituisce la nota di riferimento (ovvero il "basso fondamentale"). È proprio questa nota che conferisce all'accordo un'identità e una funzione precisa e sono i rapporti tra i bassi fondamentali che regolano la successione delle armonie. Nel *Traité de l'harmonie*, inoltre, i fenomeni della consonanza e della dissonanza sono razionalmente ricondotti nell'alveo di una teoria degli affetti: una passione come la gioia richiede consonanze o dissonanze preparate, altre, come l'ira o la disperazione vogliono dissonanze prive di preparazione.

Al primo trattato fanno seguito altri: nel 1726 il *Nouveau système de musique théorique*, nel 1737 la *Génération harmonique*. Quest'ultimo è decisivo per il pensiero teorico di Rameau.

Vi vengono applicate, per la prima volta, le scoperte di Joseph Sauveur, che nel 1701 aveva riconosciuto il fenomeno della risonanza; in esso Rameau trova una conferma alla sua teoria: nel basso fondamentale, infatti, individua il generatore della serie delle armoniche naturali.

Con la *Démonstration du principe de l'harmonie*, pubblicata nel 1750, Rameau connette l'espressione musicale ai rapporti del sistema tonale, stabilendo una sorta di tabella di equivalenza tra affetti e tonalità; con ciò individua nell'armonia il veicolo più potente per trasmettere le passioni e comunicare il senso drammatico di un testo. E dal momento che la melodia dipende dalla natura e dalla connessione degli accordi, Rameau formula il concetto, del tutto nuovo per l'epoca, secondo il quale è la melodia a discendere dall'armonia, e non viceversa.

Le teorie di Rameau si inseriscono nell'ampia cornice del pensiero illuminista, che tende a dare una sistemazione teorica alle arti, alle tecniche e a tutti i

campi dello scibile e sono, inoltre, la perfetta emanazione dell'idea che la natura sia alla base dei fenomeni. Poiché fornisce una coerente giustificazione e un fondamento razionale al linguaggio tonale, basato sulle leggi dell'armonia triadica (composta cioè da accordi di tre suoni), la sua opera è una pietra miliare per lo sviluppo di una teoria dell'armonia nella musica occidentale e costituisce il punto di partenza di ogni teoria musicale successiva.

Il compositore di musica strumentale

Gli esordi professionali del Rameau compositore coincidono con un'oscura attività di musicista nella provincia francese. Rameau nasce a Digione e riceve la prima educazione musicale dal padre; per un certo numero di anni esercita la professione di organista di chiesa in varie città di provincia, dedicandosi in parallelo allo studio teorico, al quale deve i primi riconoscimenti.

A partire dagli anni Venti, Rameau consolida la propria fama anche come compositore e insegnante; questa è anche l'epoca in cui pubblica la maggior parte della musica per clavicembalo.

Adeguandosi al gusto dominante nella musica strumentale francese, e seguendo le orme di Couperin, Rameau indulge volentieri al pittoricismo: le sue composizioni per clavicembalo, quando non vengono modellate su una forma di danza o su una chanson, traggono spunto dalla descrizione di un soggetto. Superano però i modelli del vecchio maestro per varietà ritmica e armonica e per la loro raffinata capacità evocativa.

La produzione cembalistica di Rameau è suddivisa in tre raccolte, intitolate *Pièces de clavecin* (pubblicate rispettivamente nel 1706, 1724 e 1728), che contengono in tutto 57 pezzi.

Il primo libro comprende nove danze, precedute da un preludio. Il secondo (nel quale è incluso anche un trattato di tecnica clavicembalistica) presenta brani descrittivi, che recano titoli quali *Le rappel des oiseaux*, *Les soupirs*, *Les tourbillons*, *L'entretien des Muses*, alternati a movimenti in forma di danza; Rameau indulge qui a un certo virtuosismo strumentale e introduce molte novità di scrittura. La terza raccolta, che consta di due suite, costituisce una delle vette dell'arte cembalistica settecentesca.

Anche in questo libro brani descrittivi (*La poule*, *Les sauvages*, *Fanfarinette*) si alternano a movimenti in forma di danza, fra i quali spicca una gavotte seguita da sei doubles, cioè variazioni estremamente ricche d'inventiva. Più che altrove Rameau indulge qui a un certo sperimentalismo: in *Les trois mains*, l'effetto illusionistico di un brano eseguito a tre mani è prodotto dal gioco incrociato della destra e della sinistra; in *L'enharmónique* è presente, sullo sfondo, l'esperienza teorica di quegli anni, con la scoperta degli studi di acustica di Sauveur.

Minore per mole, ma non per qualità, è la produzione di Rameau nel campo della musica da camera, il cui corpo centrale è costituito dalle *Pièces de*

clavecin en concerts, avec un violon ou une flûte, et une viole ou un deuxième violon (1741). Si tratta di una raccolta di cinque concerti (in realtà suite vere e proprie) in un numero variabile di movimenti; destinati alla musica da camera del re, si inseriscono a pieno titolo nella tradizione francese del concerto a più strumenti (privo dell'italiana opposizione fra "soli" e "tutti"), ma presentano caratteri di spiccata originalità nel trattamento autonomo del clavicembalo, che anticipa il ruolo del pianoforte nel trio classico.

Il compositore drammatico

Al teatro musicale Rameau giunge relativamente tardi, all'età di cinquant'anni. L'occasione del debutto gli è fornita da un nobile finanziere francese cui dà lezioni di musica, Alexandre Jean-Joseph Le Riche de La Pouplinière: nel 1731 Rameau assume la guida della sua orchestra privata. Al compositore, La Pouplinière presenta Voltaire, che scrive per lui un libretto; ma l'opera, intitolata Samson, è bloccata dalla censura, che non ammette sulle scene un soggetto biblico. Sul lavoro di un nuovo librettista, l'abate Simon-Joseph de Pellegrin, Rameau compone HIPPOLYTE ET ARICIE, ispirato alla Phèdre di Racine. L'opera, che va in scena all'Opéra di Parigi nel 1733, fa scalpore. La drammaticità intensa della musica suscita reazioni contrastanti: alcuni esaltano il musicista come "l'Orfeo del nostro secolo", altri trovano la sua musica troppo complessa e artificiosa.

Negli anni seguenti vedono la luce *Les Indes galantes* (1735), *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739); anch'esse vanno ad alimentare la polemica tra "ramisti" e "lullisti". Questi ultimi prendono di mira soprattutto l'audacia armonica di Rameau, che pare rivoluzionare le opere paradigmatiche di Lully, additate ad esempio del gusto e della tradizione francese.

Le opere di Rameau, tuttavia, finiscono per guadagnare il favore del pubblico, e la disputa si spegne poco a poco negli anni seguenti.

Dopo il 1740 la produzione operistica di Rameau subisce una battuta d'arresto: in parte perché il compositore è amareggiato dalle polemiche suscitate dalla sua musica, in parte perché è insoddisfatto dalla conduzione dell'Opéra. Ma quando la direzione del teatro passa da Eugène de Thuret a Jean-François Berger, nel 1744, la produzione riprende: nel 1745, in un solo anno, Rameau compone ben quattro opere drammatiche. Nel 1749 si accende una nuova disputa intorno a *Zoroastre*: il compositore decide, ancora una volta, di abbandonare temporaneamente le scene.

Dopo il 1752 Rameau è coinvolto, suo malgrado, nella querelle des bouffons, nella quale passa per l'alfiere della musica francese, contrapposta a quella italiana; nel 1754 prende parte personalmente alla disputa con le *Observations sur notre instinct pour la musique*.

Negli ultimi tredici anni di vita (1752-1764) vi è un calo della produzione drammatica: Rameau si limita per lo più alla composizione di piccole pastorali e alla revisione delle opere precedenti.

Rameau si cimenta principalmente nella tragédie lyrique e nell'opéra-ballet, senza tuttavia disdegnare gli altri generi dell'opera francese: la pastorale héroïque, la comédie lyrique, la comédie-ballet. Per stile e forme musicali Rameau si inserisce perfettamente nel filone che discende da Lully, del quale raccoglie l'eredità; di quella tradizione modifica tuttavia alcuni elementi importanti.

Il recitativo, pur osservando la cura tipicamente francese della declamazione, è più vario e sofisticato che nei predecessori: all'interno del tradizionale stile sillabico trovano spazio dettagli espressivi e ornamentali, oltre a una ricchezza armonica inedita per l'epoca. Accordi dissonanti, appoggiature frequenti, modulazioni a tonalità lontane sono i caratteri che sconcertano una parte del pubblico e spingono alcuni a parlare di "artificiosità" della musica di Rameau, cui viene contrapposta la "naturalità" di quella di Lully.

Grande varietà formale e commistione stilistica contraddistinguono i pezzi solistici delle opere di Rameau: arie su uno schema di danza si alternano ad ampie arie con il "da capo", la caratteristica declamazione dello stile vocale francese al virtuosismo canoro degli italiani. Tipici sono anche gli airs tendres e gli airs de monologue, riservati ai momenti altamente espressivi, dove una linea vocale lenta e intensa, pressoché sillabica, è sostenuta da un accompagnamento ricco e importante.

Numerosi sono gli ensembles e i cori, di prammatica nell'opera francese dell'epoca. La ricchezza, la varietà, la potenza drammatica dei cori di Rameau - che possono avere una funzione decorativa oppure partecipare all'azione - richiamano i grandi cori oratoriali di Händel. Rameau mostra anche un'originalità spiccata nel trattamento strumentale: incline al pittoricismo, sfrutta il colore armonico e le capacità descrittive dell'orchestra, che sorveglia con una cura inedita per l'epoca.

Le opere di Rameau si guadagnano il favore di una parte larghissima del pubblico. Il compositore riceve riconoscimenti a corte e gode della stima degli intellettuali. Le sue opere sono rappresentate a Parigi e in tutta la provincia francese e restano in repertorio fino a metà degli anni Settanta; vengono abbandonate solo quando iniziano a diffondersi i melodrammi di Gluck, che causano in breve tempo una vera e propria rivoluzione nel gusto.

Gli enciclopedisti, Rousseau e la musica

Nel Settecento in Francia la riflessione sulla musica risente del dibattito secentesco sul rapporto musica-poesia. Dalla svalutazione secentesca si giunge al riconoscimento del ruolo positivo della musica e della sua autonomia. Determinante per questo riconoscimento è la figura di Rameau, la cui concezione contrasta tuttavia con le tendenze dell'epoca. Quasi tutti gli enciclopedisti hanno lasciato scritti sulla musica, ma fra questi Rousseau esprime la riflessione più coerente e sistematica.

I presupposti secenteschi della concezione francese della musica

Che la musica sia qualcosa di negativo è un'idea secentesca ancora dominante all'inizio del Settecento. Questo giudizio è alimentato da ragioni non tanto estetiche, quanto moralistiche. Nel Seicento Bossuet, Saint-Evremond (1616-1703) e in parte anche Boileau ritenevano che la musica teatrale non soltanto distogliesse l'attenzione dalla piena comprensione dello svolgersi della tragedia e della commedia, ma ne distruggesse la "verosimiglianza". Secondo questi autori, attraverso le subdole lusinghe dell'orecchio lo spettatore/ascoltatore è inconsapevolmente catturato dalla "voluttà" delle melodie, è corrotto nell'intelletto, reso prigioniero dei sensi e condotto entro spazi che per la ragione sono "inverosimili". Il razionalismo secentesco più rigido e coerente, formatosi nel clima del primo classicismo razionalistico (ed erede degli umanisti fiorentini, che nel melodramma avevano visto la continuazione del teatro greco), condannava dunque senza appello la musica, considerandola uno strumento di corruzione della ragione e confinandola fuori dall'arte, entro lo spazio della frivolezza e della "bizzarria".

La polemica secentesca di Boileau con Philippe Quinault librettista di Lully, esemplifica queste idee sullo spettacolo teatrale. Boileau sosteneva infatti che un certo teatro con musica avesse perduto l'austerità e la purezza della tragedia antica, l'avesse trasformata in "melodramma" - con l'introduzione di grandiose e fantasiose macchine teatrali, balletti, intrecci amorosi e sentimentali - e l'avesse infine "avvolta" nelle seduzioni irrazionali della musica.

In questa posizione così rigida si rileva tuttavia una smagliatura: sia Boileau che Fénelon convenivano infatti che la poesia dovesse essere più "ragionevole" che "razionale" e più prossima al "buon senso" che alla ragione matematico-cartesiana. È proprio a partire da questa considerazione che un po' alla volta nasce un cambiamento nella riflessione filosofico-letteraria classicista sulla poesia e sulla musica; comincia cioè a proporsi l'idea che il cuore e il sentimento non debbano necessariamente porsi come antitesi alla ragione, ma possano essere l'equivalente della ragione nello spazio dell'arte.

In questa nuova prospettiva ragione e cuore non sono più visti come irriducibilmente contrapposti, ma come due facce di una stessa realtà: se la musica non può trovare sede nella ragione, può tuttavia essere accolta in quello spazio parallelo costituito dalla passione e dal sentimento.

Questa parziale assoluzione dell'opera in musica in nome del valore del sentimento riguarda comunque soltanto l'opera francese con il suo fasto aristocratico, il suo movimento tragico ammorbidito dalle scene amoroze, i suoi nobili, eroici, mitologici personaggi, i suoi balletti, le sue complesse macchine e le sue meravigliose decorazioni. In questa nuova prospettiva, le opere di Lully e Quinault, prima condannate, a poco a poco divengono addirittura un riferimento nostalgico.

Un ruolo di rilievo in questo processo d'evoluzione del pensiero letterario e filosofico sulla musica lo aveva avuto, fin dai primi anni della seconda metà

del Seicento, Charles Perrault che aveva assunto, contro Boileau, le difese del teatro musicale di Lully e Quinault. Esaminando comparativamente il testo greco dell'Alceste e il libretto che Quinault aveva ricavato da quel testo, Perrault aveva cercato di dimostrare come i profondi cambiamenti introdotti dal librettista, che aveva fatto di una tragedia un dramma lirico drammatico, fossero pienamente omogenei alla musica e conferissero all'opera una sua compiuta, se pur diversa, razionalità. Perrault contestava a Boileau di non avere orecchio per la musica e di giudicare con un astratto metro di giudizio filosofico-letterario.

Anche su questo terreno aveva preso corpo nel Seicento quella querelle des anciens et des modernes che aveva portato alla polemica tra i sostenitori della musica francese e i sostenitori della musica italiana. Questa disputa aveva poi avuto un nuovo capitolo con la lunga polemica fra l'abate Raguenet e il giudice Lecerf, che si era protratta per gran parte del Seicento.

L'idea di Perrault del canto come poesia non corrotta ma enfatizzata viene raccolta nella prima metà del Settecento da Jean-Baptiste Dubos e portata alle sue estreme conseguenze attraverso il riconoscimento del carattere positivo della musica in quanto complemento della poesia. Dubos compie però un passo ancora più coraggioso, contestando che l'opera in musica debba essere confrontata con la tragedia greca e sostenendo che non è là che essa ha la sua matrice, bensì nella canzone: "I segni naturali delle passioni dei quali la musica si vale e dei quali si serve per rafforzare la parola facendola canto hanno il compito di commuovere perché questi segni hanno una forza meravigliosa".

Così sono nate le canzoni e la constatazione che le parole delle canzoni hanno ben maggiore efficacia se ascoltate nel canto, anziché recitate, ha spinto a creare interi racconti e di qui, poi, si è originata un'intera opera drammatica cantata. Queste sono le nostre opere". Si ritrovano qui le premesse di una considerazione del rapporto fra musica e parola che arriverà ad animare, nell'Ottocento, il romanticismo.

Rameau e gli enciclopedisti

In questo clima di dibattito e di scontro, sullo sfondo di un pensiero filosofico e letterario in movimento, si pone nel Settecento francese il determinante contributo di Jean-Philippe Rameau.

Rameau è un musicista e proprio questa sua competenza e formazione mentale gli consentono di affrontare il problema del ruolo della musica da un punto di vista finalmente specificamente musicale. Egli si pone l'obiettivo di riscattare culturalmente la musica, di offrirle autonomia e dignità di arte, e contestualmente di riabilitare la figura del musicista, fino ad allora considerato un cortigiano di basso rango demandato al divertimento e all'ornamento della società aristocratica. Rameau cerca questo riscatto principalmente impegnandosi a definire la musica come "scienza" (anzi, come la scienza par excellence): la musica va fondata, secondo il pensiero

dell'epoca, su principi non soltanto razionali, ma naturali, universali e immutabili.

Anche Rameau, come i philosophes dell'Encyclopédie, sostiene l'idea di "progresso", ma le due visioni sono antitetiche. Per il musicista il progresso è un movimento di continuo adeguamento a un principio eterno e non mutabile che comunque è considerato raggiungibile, mentre per gli enciclopedisti il progresso è un processo indefinibile e non concludibile che non fa riferimento a un obiettivo prestabilito.

Il contrasto fra la posizione di Rameau e quella degli enciclopedisti si fa via via sempre più acuto. Mentre gli enciclopedisti considerano la musica, nei suoi forti e condizionanti rapporti con il linguaggio, legata all'animo e al "parlare" dei diversi popoli e connessa con le vicende sociali e storiche in movimento, Rameau afferma, fino alla fine, una concezione estetica, filosofica e musicale opposta, per cui c'è unità fra scienza e arte, fra orecchio e ragione, fra regole immutabili e "naturali" e creatività. Mentre il pensiero degli enciclopedisti si diffonde sempre di più nel Settecento (e troverà ampio sviluppo nell'Ottocento, ansioso di cogliere e rappresentare le peculiarità "nazionali" della musica, attento agli stili regionali e al canto popolare, sensibile alle funzioni della storia), la visione di Rameau non trova rispondenza in un'epoca in cui si va realizzando la rottura fra arte e scienza, tra gusto e ragione, tra orecchio e regole.

Rousseau

Nessuno degli enciclopedisti è un musicista professionale, ma quasi tutti – e non soltanto Rousseau ("un filosofo il cui unico passatempo è la musica") – hanno lasciato scritti sulla musica. Sarebbe tuttavia impossibile individuare una visione enciclopedistica unitaria sui problemi della musica che vada oltre una cornice "ideologica" relativamente comune, e il generale impegno di proporre un rapporto nuovo fra cultura e musica che spinge quest'ultima a entrare a pieno titolo per la prima volta nello spazio del dibattito culturale.

Solitamente si tende a vedere in Rousseau la sintesi del pensiero musicale dell'Encyclopédie, ma Rousseau è soltanto il rappresentante di uno dei filoni di pensiero legati alla vicenda degli enciclopedisti, anche se è quello che più organicamente si è espresso sulla musica e i suoi problemi.

La rappresentazione a Parigi, nel 1752, de La serva padrona di Pergolesi a opera di una compagnia di bouffons italiani è l'avvenimento che rende esplicita la frattura già esistente in Francia in fatto di gusti musicali.

L'incontro con l'opera buffa napoletana funziona quasi da detonatore per il dibattito, anche violento, che sarà poi ricordato come la querelle des bouffons.

La rappresentazione de La serva padrona spinge Rousseau ad affrontare la polemica in favore dei bouffons. E l'affronta con un'opera in musica, Le devin du village (rappresentata nel 1752), e con un violento pamphlet, la Lettre sur la musique française (1753).

I rapporti fra *La serva padrona* e *Le devin du village* non sono evidenti. Nell'opera di Rousseau non vi è quasi nulla del realismo, della polemica sociale – e neppure il tono e l'ambiente non artificialmente popolari – dell'opera buffa napoletana. Tali caratteri non sarebbero certo graditi al pubblico aristocratico che invece applaude l'opera, alla presenza del re, nel teatro di Fontainebleau.

L'operazione di Rousseau è certamente assai abile. Se ne rende conto D'Alembert: pur appoggiando l'esperimento e riconoscendone il valore provocatorio, egli scrive che quello seguito da Rousseau è l'unico modo per adattare un testo francese a eccellenti arie italiane, utilizzando un soggetto comico “nei riguardi del quale gli spettatori sono sempre meno severi con le innovazioni. Questo piccolo trucco è assai ben riuscito: gli spettatori illusi di ascoltare musica francese perché in francese è il testo, non erano prevenuti e hanno provato piacere”.

Le arie del *Devin du village* saranno canterellate dal re (ben noto per la sua scarsa disposizione verso la musica) e avranno anche una larga fortuna popolare. Saranno infatti pubblicate in varie raccolte di chanson, a partire dalla *Clé du caveau*, e in foglietti volanti con musica e testo.

Sia nelle *Lettre sur la musique française* e poi, ancor più violentemente, nell'*Essai sur l'origine des langues*, Rousseau spinge la sua polemica con la musica francese su un terreno sempre più radicale, condannandola irrevocabilmente: egli ritiene i Francesi incapaci di buona musica perché lo sviluppo storico della loro lingua nega ogni possibilità musicale.

Considerare lo stretto rapporto fra linguaggio e musica è posizione comune a tutto il Settecento e in questo Rousseau si rifà alla cultura classicista. Egli tuttavia vede anche la lingua come una fedele immagine del carattere di ogni popolo. La “civiltà”, secondo Rousseau, ha provocato il progressivo allontanamento del linguaggio musicale dal linguaggio verbale poiché in entrambi si sono via via introdotti fattori convenzionali e razionali, da un lato utili, dall'altro ostacolo all'espressione.

Nella musica questo fattore convenzionale è rappresentato dall'armonia e Rousseau si chiede se sia ancora possibile un'arte sinceramente e pienamente espressiva, in un rapporto diretto con il linguaggio. Di qui la diffidenza verso la musica strumentale e la ricerca di una condizione o un luogo in cui il linguaggio abbia conservato la sua “naturale” melodicità e la musica non abbia perduto il privilegio della melodia. Secondo Rousseau soltanto l'Italia possiede questa condizione felice che rende ancora possibile una musica espressiva.

Rousseau privilegia l'espressione sull'imitazione, l'elemento immaginoso su quello razionale e soprattutto l'inflessione “primitiva” del suono sulle convenzioni razionali. Già Dubos (per non citare Vico) 30 anni prima aveva sostenuto, in altri termini, posizioni simili e nel 1746 Condillac pubblica il suo *Essai sur l'origine des langues*. Merito di Rousseau, tuttavia, è quello di aver sviluppato questi temi in modo ampio, organico, coerente e sistematico

per quanto riguarda specificamente la musica; anche per questo egli diviene nel Settecento, non soltanto in Francia, ma in tutta Europa, un punto di riferimento ideale per ogni discorso (e per ogni discussione) sulla musica.

L'attività compositiva dell'autodidatta Rousseau comincia assai prima della stesura del *Devin du village*, fin nella gioventù.

Ancora bambino Rousseau suona il violino, canta arie di moda e austeri salmi di Goudimel e Loys Bourgeois nel tempio di Ginevra. Più tardi, ad Annecy, suona il flauto a becco e prende qualche lezione di musica. Ventenne, a Charmettes, presso Chambéry, tenta di scrivere opere nello stile di Lully; alcuni frammenti dei libretti di quei primi tentativi (*Iphis* e *Découverte du nouveau monde*) ci sono pervenuti.

Tra il 1743 e il 1745 compone un'opéra-ballet, *Les Muses galantes*, rappresentata incompleta a Venezia e poi, completa, a Parigi all'Académie Royale de Musique, nel 1747.

Inoltre Rousseau ha lasciato un'opera, *Daphnis et Chloé*, oltre ad arie varie e canzoni, francesi e italiane: del 1753 è la raccolta (anonima) *Canzoni da battello. Chansons italiennes*; del 1781 un'altra raccolta (con canzoni francesi e italiane), postuma, *Les consolations des misères de ma vie*.

È tuttavia la produzione saggistica, panflettistica e teorica che consacra Rousseau tra i personaggi più importanti e influenti nella vicenda musicale europea.

L'insieme degli scritti sulla musica di Rousseau è molto consistente: a lui si debbono molte voci dell'*Encyclopédie* e soprattutto quel *Dictionnaire de musique* che, dopo la prima edizione del 1767, avrà molteplici edizioni e vastissima diffusione.

Il *Dictionnaire* è il primo tentativo di un'opera destinata a raccogliere organicamente e sistematicamente la cultura musicale del tempo, pur inserita in una rappresentazione teorica coerente con la prospettiva ideologica dell'autore. Nella vocazione innovativa di Rousseau si inseriscono anche i suoi giudizi sulle musiche "esotiche" che, nel *Dictionnaire*, hanno un posto di rilievo. E proprio sul rapporto dell'Occidente con le musiche degli "altri" Rousseau esprime giudizi che ne fanno, in una certa misura, un precursore dell'etnomusicologia (e anche, secondo Lévi-Strauss, il fondatore dell'etnologia).

Diderot e d'Alembert

Fra gli enciclopedisti, anche Diderot ha competenze musicali e nelle sue opere si possono trovare vari cenni alla musica.

Tuttavia egli non ci ha lasciato scritti organici e specifici su questi problemi, fatta eccezione per le *Leçons de clavecin et principes d'harmonie* (1771).

Così, per cogliere il pensiero di Diderot sulla musica, è necessario percorrere tutte le sue pagine; in questo tortuoso itinerario ciò che emerge è la presenza delle questioni più vive del suo tempo e una visione generale della

musica che risente delle contraddizioni, forse solo apparenti, del suo pur così stimolante, ricco, multiforme – ma asistemico e avventuroso – pensiero estetico.

Sul problema dell'armonia il pensiero di Diderot non coincide né con quello di Rousseau, né con quello di Rameau. Per Diderot melodia e armonia hanno funzioni diverse e non contrapposte e l'armonia (così come il singolo accordo) non ha un proprio e specifico significato, ma è un semplice strumento nelle mani del musicista, come la tavolozza in quelle del pittore.

Più vicino, se pur cautamente, alle teorie di Rameau è invece D'Alembert che, per la sua posizione di realistico empirismo, riconosce la scoperta tecnica di Rameau, senza accoglierne le implicazioni ideologiche. Anche per quanto riguarda la collocazione della musica fra le altre arti, D'Alembert accetta quella marginale e subordinata, ma soltanto sul piano storico: se la musica non ha saputo conquistarsi un posto nello spazio dell'arte, ciò è dovuto all'arretratezza della musica stessa.

Jean-Baptiste d'Alembert

Discorso preliminare
Encyclopédie, Infine la musica...

Infine la musica, che parla tanto all'immaginazione che ai sensi, occupa l'ultimo posto nell'ordine dell'imitazione. Non perché la sua imitazione negli oggetti che si propone di rappresentare sia meno perfetta, ma perché sembra limitata, sin qui, ad un piccolo numero di immagini; limite che dobbiamo attribuire meno alla sua natura che alla scarsa fantasia ed ai poveri mezzi di coloro che la coltivano. La musica, che all'origine forse non era destinata che a rappresentare del rumore, è divenuta a poco a poco una specie di discorso o persino di lingua, con la quale si esprimono i diversi sentimenti dell'animo, o meglio le sue diverse passioni. Ma perché limitare questa espressione alle sole passioni e non estenderla, per quel che è possibile, anche alle sensazioni?

in Enciclopedia o Dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri, a cura di P. Casini, Bari, Laterza, 1968

È dunque la Francia il più ricco e fertile terreno, in tutta Europa, per lo sviluppo di una coscienza musicale moderna, attraverso polemiche, scontri, vere lotte fra contrapposte fazioni ed elaborazione di nuove idee. Le voci dell'Encyclopédie e del Dictionnaire di Rousseau costituiscono la più sintetica, ma allo stesso tempo ricca e stimolante testimonianza di questo travaglio e fermento intellettuale.

Jean-Georges Noverre e il nuovo balletto

Il pensiero riformatore di Noverre costituisce un punto di snodo fondamentale nella storia della danza: è infatti alla base della moderna visione del balletto e apre la strada alla completa autonomia artistica di un genere che era stato fino ad allora costantemente soggetto al predominio espressivo della musica e della poesia.

Premessa: evoluzione del balletto in Francia

Nato nelle corti rinascimentali italiane dalle sequenze di intervalli danzati tra le portate dei banchetti e dagli intermezzi delle commedie, il balletto trova poi le migliori opportunità di sviluppo alla corte di Francia. Tra Cinque e Seicento i maestri italiani, estrosi creatori di passi e di balli per le feste cortesi, vengono importati a corte dalle regine Caterina e Maria de' Medici, dando vita alla grande stagione coreica del ballet de cour.

Il capostipite di questi grandi spettacoli, il Balet comique de la Roynne (1581) di Baltazarini, detta la struttura del genere che rimarrà pressoché invariata per quasi un secolo. Dopo un prologo recitato che introduce un'esile trama mitologica e pretestuosa, prende avvio una sequenza di fantasiose entrées danzate da gruppi spesso allegorici e chiusa, alla fine, da un gran ballo generale a cui partecipano tutti i danzatori cortigiani impegnati nello spettacolo. Particolarmente importante è la magnificenza dei costumi e delle invenzioni sceniche, mentre le coreografie sono costruite soprattutto in orizzontale, come intreccio di disegni sul terreno che gli spettatori ammirano dall'alto di gradinate.

“Il balletto, cosa nuova”, lo definisce lo stesso Baltazarini, “è una mescolanza geometrica di più persone che danzano insieme su un'armonia di più strumenti”.

Nella seconda metà del Seicento, sotto il regno di Luigi XIV, un altro italiano, Jean-Baptiste Lully, infonde nuova vitalità a questa forma ormai languente attraverso la propria musica e collaborazioni con autori illustri come Molière, Quinault, Benserade e Corneille (comédie-ballet e tragédie-ballet). Istituito una più armoniosa e organica unione di musica, danza, canto e parola, Lully crea le basi per il più acclamato spettacolo del secolo successivo, l'opéra-ballet, ma assoggetta la danza al predominio espressivo della recitazione e del canto.

Dall'opéra-ballet al ballet d'action

Nel primo Settecento le tecniche della danza, dettate dall'Académie fondata da Lully e ora insegnate alla scuola dell'Opéra, sono ormai troppo complesse e impegnative per i dilettanti cortigiani: il balletto passa nelle mani dei professionisti, esce dalle sale della corte ed entra nei teatri, diventando spettacolo pubblico.

Rameau si sostituisce a Lully nella composizione musicale. I temi rimangono in prevalenza quelli mitologici del ballet de cour, ai quali si aggiungono sempre più spesso quelli esotici di gran moda all'epoca. La costruzione drammaturgica decade via via in schemi ripetitivi, ma scene e costumi opulenti riempiono il vuoto di contenuti. Si spezza l'equilibrio tra musica, poesia e danza e si assecondano i gusti di un pubblico pagante sempre più esigente, assetato di numeri a sensazione: la danza domina con i suoi virtuosismi la scena di un grande spettacolo visivo.

Lo stile del ballo fonde ormai l'elevazione e la brillantezza di tipo italiano con la grazia e il decorativismo di gusto francese; elaborate figure di gruppo si alternano a esibizioni di solisti sempre più specializzati e acclamati. Nascono così le prime étoile e due di loro, Marie-Anne Camargo e Marie Sallé, dividono gli appassionati incarnando un dualismo da sempre interno al linguaggio della danza: da un lato la pura e vitalistica manifestazione della gioia del movimento ritmico e dall'altro la sensibile e poetica manifestazione dinamica di passioni e stati d'animo. Nasce allora il problema del rapporto tra una danza "pura", divertissement visivo non legato a precise volontà di significazione, e una danza-pantomima al servizio dell'espressione, della narrazione e dell'azione teatrale.

Alla metà del XVIII secolo i balli nell'opéra-ballet hanno ormai la funzione di intervalli puramente d'intrattenimento, svincolati dall'azione drammatica condotta dal canto e dal recitativo o è addirittura inesistente. Il virtuosismo dei ballerini è fine a se stesso e le evoluzioni dei gruppi sono semplici arabeschi nello spazio della scena. Le maschere sul viso, le enormi parrucche secondo la moda del tempo e i costumi ingombranti impediscono qualunque naturalezza espressiva, proprio mentre si sta avviando una riforma generale delle arti in termini di "verosimiglianza" e di "imitazione della natura".

Louis de Cahusac, librettista di Rameau e storico della danza, denuncia per primo la decadenza drammaturgica del balletto contemporaneo schierandosi contro la danza priva di espressione e di rapporto con l'azione principale, in favore di una "danza in azione". Nella loro revisione del ruolo delle arti gli enciclopedisti definiscono, per bocca di Diderot, la danza ideale: "La danza sta alla pantomima come la poesia alla prosa, o piuttosto come il canto alla declamazione naturale. È una pantomima misurata". Queste visioni prefigurano l'autonomia artistica della danza dalle altre arti imitative e aprono la via al processo di riforma del balletto che il coreografo Jean-Georges Noverre inizierà con i suoi scritti e le sue opere.

Jean-Georges Noverre e la riforma del balletto

Spirito critico e indipendente, poco incline ad assoggettarsi alle regole statiche dell'Académie, Noverre viaggia a lungo per l'Europa, prima come ballerino e poi come maestro e coreografo, ottenendo più fama all'estero che in patria. L'Opéra in particolare, da lui aspramente criticata ma ambita come meta finale della sua carriera, gli rimarrà sempre ostile e gli rifiuterà più volte l'accesso.

Nel 1760 Noverre pubblica la prima edizione delle sue Lettere sulla danza e sui balletti, con le quali stigmatizza la prassi ballettistica del suo tempo e sancisce la piena autonomia artistica della danza dalla parola e dal canto.

Due principi di fondo guidano il pensiero di Noverre: il balletto deve disegnare un'azione drammatica senza divertissements che ne interrompano lo svolgimento (ballet d'action) e la danza deve essere naturale ed espressiva (pantomime). Identificando la danza con la pantomima, Noverre le conferisce di fatto piene capacità di svolgere senza altri aiuti l'azione e ne privilegia

l'espressione - il momento emotivo e artistico sull'esecuzione -, il momento formale e virtuosistico.

Nella prefazione a una successiva edizione delle Lettere, Noverre stesso sintetizza gli obiettivi principali del suo progetto di riforma: "Distruggere le orrende maschere, bruciare le parrucche ridicole, eliminare le scomode crinoline, sostituire il gusto alla routine; esigere dell'azione e del movimento nelle scene, dell'anima e dell'espressione nella danza; marcare l'intervallo immenso che separa il meccanismo del mestiere dal genio che la pone al livello delle arti imitatrici".

Questo programma non può essere attuato senza una diversa e adeguata formazione dei ballerini, che sono attualmente per lo più "automi della danza". È necessario che i danzatori siano formati nel corpo e nello spirito.

Istruiti, introdotti alla musica, alle arti e alla storia, debbono conoscere bene l'anatomia del proprio corpo e le sue particolarità; ciascuno deve essere addestrato a seconda delle sue qualità e capacità fisiche, senza imposizioni violente di tecniche non adeguate. Lo stile della danza deve valorizzare l'uso espressivo delle braccia e del viso, dipingendo all'esterno i sentimenti interiori e ammorbidendo la tecnica accademica a favore della naturalezza del movimento.

La composizione dei balletti deve "seguire la natura e la verità" e "parlare all'anima attraverso gli occhi". Il balletto ben composto deve essere un dipinto vivente delle passioni e dei costumi dei popoli del mondo, e deve avere uno svolgimento drammaturgico coerente, tradotto dall'espressività del gesto pantomimico.

Il pensiero riformatore di Noverre costituisce un punto di snodo di eccezionale importanza nella storia della danza: sta infatti alla base della moderna visione del balletto e apre la strada alla completa autonomia di uno spettacolo che era stato fino ad allora costantemente soggetto ad altri linguaggi artistici.

Caratteri del balletto noverriano

La sopravvalutazione radicale delle possibilità comunicative della pantomima porta di fatto Noverre a scegliere per molti dei suoi balletti soggetti troppo complessi per la danza e lo costringe a far ricorso a libretti di spiegazione per il pubblico. Questa scelta gli procura le critiche di colleghi illustri, come l'Angiolini che, con l'Hilverding, attua nello stesso periodo un'analogha ma meno estrema riforma in direzione di un ballo-pantomima.

I soggetti dei nuovi balletti, in realtà, non differiscono di molto da quelli consueti. I temi mitologici ed eroici sono ancora i più ricorrenti insieme a quelli esotici e Noverre ne fa largo uso per i suoi libretti, anche se i personaggi subiscono un deciso processo di umanizzazione che si rispecchia nella maggiore espressività dei danzatori. I balli d'insieme vengono più strettamente legati all'azione principale e motivati da feste o celebrazioni rituali folkloriche o guerresche, metodo che diverrà abituale nel balletto

dell'Ottocento. A favore di un più verosimile e naturale movimento corporeo, i costumi vengono alleggeriti e scorciati e le maschere abolite insieme agli eccessi di virtuosismo tecnico.

Anche la musica, che Noverre vuole composta in armonia e in appoggio alla coreografia, pare non staccarsi troppo dall'abituale routine ballettistica, anche se spesso è possibile notare lo sforzo dei compositori di aderire allo spirito del coreografo e alle sue intenzioni espressive. Collaborano con Noverre autori come Jommelli, Deller e Rudolph a Stoccarda, Starzer e Aspelmayr a Vienna.

Noverre compone inoltre balli esemplari per opere di Piccinni, Cimarosa e Gluck (Paride ed Elena, Armida, Ifigenia in Aulide e altre) e Mozart scrive per lui alcuni brani della partitura di *Les petits riens* (1778).

I grandi musicisti di area tedesca

Christoph Willibald Gluck

Grazie alla collaborazione con Calzabigi, Gluck dà attuazione a quella riforma dell'opera universalmente auspicata da decenni e sulla quale s'era acceso un vivace dibattito intellettuale. Musicista dal forte istinto drammatico, la sua opera ha una notevole risonanza europea: dà luogo a polemiche, ma conferisce anche una nuova dignità allo spettacolo dell'opera in musica ed esercita un influsso duraturo sul teatro musicale delle epoche successive.

La collaborazione con Ranieri de' Calzabigi e le istanze riformatrici dell'opera

La riforma dell'opera seria, motivo ricorrente nelle critiche che letterati e musicisti appuntano al dramma per musica settecentesco oltre che necessità largamente avvertita, pare realizzarsi nel momento in cui un musicista come Christoph Willibald Gluck incontra un intellettuale capace di fornirgli il materiale letterario necessario alla creazione di un dramma ispirato alle nuove idee, e lavora con lui in perfetta comunanza di intenti. Intellettuale e avventuriero d'origine italiana, grande appassionato di problemi teatrali, Ranieri de' Calzabigi si rifà alle idee di Algarotti e degli illuministi francesi: al dramma per musica metastasiano rimprovera di non mettere in scena passioni forti ed elementari, tradendo così lo scopo primario del teatro tragico e dell'opera in musica. Calzabigi propugna una poesia sfrondata da ogni elemento decorativo o accessorio, capace di suscitare forti emozioni nel compositore e negli spettatori.

I presupposti teorici della collaborazione di Gluck e Calzabigi sono enunciati nelle prefazioni alle partiture a stampa di *Alceste* (1767) e di *Paride ed Elena* (1770). L'idea centrale della riforma è che alla parola vada reso il ruolo che le spetta, affinché dall'unione di musica e poesia possa scaturire l'immediatezza espressiva dei sentimenti.

È dunque necessario cercare una compenetrazione più stretta fra musica e poesia di quella esistente nel dramma per musica italiano di allora. Librettista e compositore trovano un importante modello nella *tragédie lyrique* francese, col suo rispetto per la declamazione del testo poetico e i

versi che si dispongono liberamente, seguendo l'impulso emotivo; sul piano musicale ciò comporta l'esclusione degli orpelli vocali virtuosistici, come pure delle strutture formali – l'aria col "da capo", in primo luogo – meno funzionali alla comunicazione immediata dei sentimenti.

Per le sue enunciazioni teoriche, la storiografia musicale è solita attribuire a Gluck l'invenzione di quelle soluzioni drammaturgiche che producono la cosiddetta opera riformata, l'invenzione cioè di quegli elementi che superano e abbattano le convenzioni invalse nel dramma per musica del tempo. In realtà, a Vienna, le idee che ispirano la riforma gluckiana circolano già da tempo, né sono nuovi i tentativi di sperimentare una fusione fra stile italiano e francese. In Gluck sono nuove, piuttosto, la serietà d'atteggiamento dell'artista nei confronti della sua opera, la stretta collaborazione col librettista, l'attenzione per il testo poetico, la cura profusa nelle prove e nell'allestimento dello spettacolo.

Vienna e l'opera "riformata"

Artaserse (1741) segna l'esordio di una carriera teatrale che si svolge, inizialmente, nel solco della tradizione metastasiana.

Per una decina d'anni Gluck compone drammi per musica all'italiana, scrivendo per Milano, Venezia, Napoli, Vienna, Praga, Londra e le città dell'Europa nord-orientale (che tocca al seguito di una troupe italiana).

Nel 1752 Gluck si stabilisce definitivamente a Vienna. Nella capitale degli Asburgo è imperante l'opera italiana, ma l'ambiente è cosmopolita e assai stimolante.

Influssi francesi condizionano l'ambiente culturale che ruota intorno alla corte e Vienna è anche fra i massimi centri del razionalismo e del cosmopolitismo illuminista. Gluck, che ha contatti con la corte, si orienta dapprima verso il genere dell'opéra-comique, di moda a Vienna in questo periodo; entra anche in contatto con le idee degli intellettuali sul teatro, e vi si appassiona: germinano in questo periodo le idee che porteranno alla futura riforma.

Nel 1761, dalla collaborazione tra Gluck e Calzabigi, nasce Don Juan ou Le festin de pierre, tratto dall'omonima commedia di Molière, ballo pantomimo su coreografie del fiorentino Gasparo Angiolini, maestro di ballo alla corte viennese. Da manifestazione puramente decorativa, il ballo diviene arte eloquente e drammatica: Don Juan aderisce al concetto di "verità espressiva" formulato da Angiolini (che è anche teorico della danza), ed è il primo lavoro gluckiano ufficialmente "riformato". L'anno seguente (1762) va in scena al Burgtheater l'"azione teatrale" Orfeo ed Euridice; altra tappa fondamentale della collaborazione Gluck-Calzabigi è il 1767, anno in cui viene allestita la "tragedia messa in musica" Alceste.

La prefazione della partitura a stampa di quest'ultima (1769) coincide col manifesto programmatico della riforma e dà voce alle idee che da tempo circolano in Europa.

Se alcuni elementi specifici dell'Orfeo rimandano all'opera italiana (la presenza del protagonista castrato, la riduzione dei personaggi a tre soli, com'è tradizione nella festa teatrale), altri rimandano a quella francese: le scene con coro e balletto, l'orchestrazione raffinata, la ricerca timbrica. Fondamentali sono i presupposti drammatici che Calzabigi fornisce al musicista. Il libretto semplifica la sceneggiatura, eliminando le tradizionali coppie di personaggi secondari che nell'opera metastasiana interferiscono con la coppia principale; Calzabigi riduce il numero delle scene e le riunisce in cinque quadri monumentali, separati da mutazioni sceniche. L'azione, ridotta ai nodi essenziali, è ripartita tra i due protagonisti e il coro che partecipa attivamente al dramma, ed è costruita in modo da far risaltare le passioni umane elementari rinunciando alla rappresentazione allegorica e astratta della virtù.

L'apporto specifico del musicista, nell'Orfeo come nelle successive opere "riformate", consiste nella ricerca di una continuità drammatica che è ottenuta in primo luogo con l'immobilità scenica e la dilatazione dei tempi. Gluck costruisce scene ad ampia campata, nelle quali il pezzo chiuso, insidiato continuamente da aperture recitanti, ha un'importanza minore che nell'opera italiana coeva; il recitativo, viceversa (al recitativo secco, Gluck preferisce il recitativo accompagnato, sostenuto in genere dai soli archi), tende frequentemente alla declamazione ariosa. Lo stile di canto bandisce la gratuita esibizione virtuosistica, la coloratura non giustificata da intenti espressivi; l'intonazione del testo è prevalentemente sillabica, ridotta nell'estensione, attentissima alle valenze espressive e alla perfetta declamazione della parola.

Come nella tragédie lyrique, al coro spetta un ruolo importante: non si limita a intervenire nei soliti luoghi deputati dell'opera italiana (il finale, i momenti rituali), ma è rilevante interlocutore del protagonista, nei cui confronti si pone, adeguandosi a una simbologia classica, come la voce della comunità contrapposta all'individuo. Il lento incedere del ritmo armonico, la declamazione corale omoritmica, che procede per valori ampi, creano effetti possenti e prestano alle pagine corali gluckiane un tono oratoriale, elevato e solenne, paragonabile a quello delle grandi pagine corali händeliane. Rilevante è anche la funzione dell'orchestra, piegata alla definizione di situazioni affettive o ambientali, utilizzata per sottolineare i risvolti psicologici dei personaggi. Per Gluck, che ricerca costantemente la varietà e l'espressività nel colore orchestrale e utilizza attentamente le risorse strumentali a fini teatrali, la sperimentazione timbrica è parte sostanziale e non accessoria della creazione musicale.

Con la carica dirompente rappresentata dalle novità del loro linguaggio, le opere "riformate" prodotte dal binomio Gluck-Calzabigi costituiscono un prodotto artistico molto lontano dall'opera seria intesa come semplice successione di arie collegate da recitativi. Esse danno attuazione pratica a quei principi di riforma drammatica che da decenni, ormai, costituiscono l'oggetto primario del dibattito sull'opera in musica.

Parigi e la querelle gluckisti–piccinnisti

All'inizio degli anni Settanta la fortuna di Gluck a Vienna inizia a declinare. Il musicista si prepara allora a esordire a Parigi, l'unico centro, all'epoca, capace di dare risonanza internazionale ai fenomeni musicali. Sfruttando abilmente le relazioni personali, Gluck si fa ridurre a libretto da un letterato aristocratico, François Leblanc du Roullet, l'*Iphigénie en Aulide* di Racine. Assieme al librettista, Gluck riporta strategicamente sui giornali il vecchio dibattito sulla lingua francese e il canto, all'interno del quale avevano espresso le loro opinioni, vent'anni prima, Rousseau e gli enciclopedisti; annuncia al "Mercur de France" la sua nuova opera che va in scena all'Académie Royale nel 1774.

Seguono, successivamente, i rifacimenti francesi delle opere viennesi: *Orphée et Euridice* (1774), *Alceste* (1776), *Armide* (1777), *Iphigénie en Tauride* (1779), *Echo et Narcisse* (1779).

A Parigi, le innovazioni delle opere viennesi di Gluck si innestano sul terreno della tragédie lyrique. Il compositore va oltre la semplice revisione: confeziona nuove versioni delle vecchie opere adattandole al gusto francese, sostituisce al registro di soprano del protagonista maschile quello di tenore, aggiunge nuovi pezzi vocali e strumentali, rimpolpa la scrittura orchestrale. Gluck presta maggiore attenzione, soprattutto, alla definizione psicologica dei personaggi, che si fanno più complessi e sfaccettati.

A Parigi le opere di Gluck suscitano un'impressione profonda, ma ancora una volta fanno da esca per lo scoppio delle vecchie polemiche sul primato della musica italiana e francese, rinfocolate dal richiamo del compositore, che interviene sul "Mercur de France", all'antica querelle. Un gruppo di letterati, con Marmontel a capo, risponde agli argomenti di Gluck e Du Roullet e gli contrappone un italiano, Niccolò Piccinni; la polemica che ne nasce è passata alla storia come querelle fra gluckisti e piccinnisti. Del musicista italiano è esaltata la vena melodica, tipicamente napoletana (la si vorrebbe innestare sulla tragédie lyrique francese), che viene polemicamente contrapposta agli accenti affannosi e drammatici delle opere gluckiane. Si ripescano i vecchi argomenti della querelle des bouffons che ora, però, sono svuotati di significato e rappresentano un mero esercizio retorico. La polemica, che mantiene qualcosa di accademico, non risveglia le passioni di un ventennio prima.

Il teatro musicale gluckiano ha un'influenza profonda sul teatro francese e una rapida risonanza europea. Le innovazioni musicali, che iniziano a circolare dopo le prime opere allestite a Parigi, trovano ampia eco nel campo della tragédie lyrique, soprattutto ad opera di due figure di musicisti italiani internazionalizzati: Antonio Sacchini e Antonio Salieri –nelle opere del secondo, soprattutto, molte scene sono ricalcate su quelle gluckiane corrispondenti –.

Ma ben oltre i confini del teatro francese, il linguaggio gluckiano contribuisce efficacemente a conferire una dignità nuova allo spettacolo dell'opera in

musica; in Germania e in Italia, dove esercita un influsso duraturo, il musicista diviene l'emblema di una "maniera" cui s'ispireranno in larga misura, fra gli altri, Cherubini, Spontini e Mayr.

Cari Philipp Emanuel Bach

Espressività, sentimento e magistero contrappuntistico, effetti drammatici e improvvisi scarti melodici, modulazioni inconsuete e slanci dinamici in una perpetua oscillazione tra la sorpresa e l'effusione lirica, queste sono le caratteristiche, e forse i limiti, della copiosa e variegata produzione di Carl Philipp Emanuel Bach per la tastiera. Un'oeuvre che può forse sconcertare l'orecchio moderno, ma che sa riccamente compensare un ascolto attento.

Carl Philipp Emanuel Bach

Il posto numero 46 occupato da Carl Philipp Emanuel, secondogenito di Johann Sebastian Bach, nell'albero genealogico (Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie) redatto intorno al 1735 allo scopo di perpetuare le tradizioni di questa prodigiosa famiglia di musicisti non gli ha impedito, sino alla fine del Settecento, di essere unanimemente considerato l'unico e vero "grande Bach".

Acclamato virtuoso della tastiera, teorico e intellettuale di vasti interessi non solo musicali, amico di filosofi e poeti (da Moses Mendelssohn a Lessing), Carl Philipp Emanuel Bach è in definitiva una figura centrale nel panorama musicale tedesco ed europeo di quest'epoca. Testimonianze con varia gradazione di veridicità rammentano la grande considerazione in cui è tenuto dai tre giganti del classicismo viennese: Haydn non si stanca di eseguirne le sonate; Beethoven gli riconosce i meriti di precursore ed esponente di primo piano di una cultura musicale di cui si sente egli stesso partecipe; Mozart, sicuramente più attratto dalla musicalità lieve di Johann Christian Bach che dalle meditazioni sentimentali di Emanuel, affermerebbe – e siamo all'aneddoto – "Lui è il padre. Noi figli".

Dopo la sua morte una serie di avvenimenti, tra loro molto diversi, contribuiscono a offuscare la grande fama di cui il compositore gode in vita. Grande peso hanno sicuramente gli straordinari conseguimenti del classicismo viennese di Haydn, Mozart e Beethoven, alla cui luce le sperimentazioni di Emanuel appaiono come tentativi non sempre riusciti di approdare alla perfezione delle grandi forme classiche. Il secondo è la riscoperta romantica, a opera di Felix Mendelssohn, dell'opera titanica di Johann Sebastian Bach, che si riapproprierà, anche se tardivamente, del titolo di "grande Bach". Rivalutando un barocco forse immaginario, quello della musica "assoluta" di Bach padre riletta da una nuova prospettiva, i musicisti romantici assesteranno infatti l'ultimo colpo per declassare quello stile "galante" che, proprio in opposizione alle pesantezze del barocco, ricerca il gusto per una musicalità più lieve.

Come risultato, la naturalezza dello stile galante si ribalta improvvisamente in affettazione retorica e frivola, mentre gli impeti delicati dell'empfindsamer

Stil sbiadiscono precocemente con l'esposizione alla nuova temperatura delle passioni romantiche. Infine, con la definitiva e rapidissima affermazione del pianoforte e il conseguente schiudersi di nuove strade per la letteratura degli strumenti a tastiera, proprio il cuore della produzione di Emanuel Bach, così legata alle intime dolcezze del clavicordo, apparirà inesorabilmente démodé.

Le Württembergischen Sonaten

Nel suo Saggio di metodo per la tastiera, probabilmente il più celebre trattato di tecnica per la tastiera di tutto il Settecento, Philipp Emanuel rivela senza ambiguità la poetica dell'Empfindsamkeit di cui è il principale esponente e che estende le sue ramificazioni da una parte allo stile galante propriamente detto e dall'altra a correnti letterarie quali lo Sturm und Drang.

Per quasi 30 anni, prima di sostituire Telemann come direttore musicale ad Amburgo, con un incarico simile a quello che J.S. Bach aveva rivestito a Lipsia, Carl Philipp Emanuel è cembalista e insegnante del sovrano alla corte berlinese di Federico II il Grande di Prussia, grande protettore delle arti – alla corte si può ascoltare un concerto ogni sera e l'opera due volte alla settimana – e dilettante di flauto. Il re tuttavia non ha gusti musicali particolarmente avanzati e non ama eccessivamente Emanuel, il cui stipendio a rimane sempre ben distante dagli astronomici compensi del celebre flautista Quantz e degli altri musicisti della ricca monarchia berlinese.

Carl Philipp Emanuel Bach

Saggio di metodo della tastiera

Un musicista commuove gli altri soltanto se egli stesso è commosso: è indispensabile che provi tutti gli stati d'animo che vuole suscitare nei suoi ascoltatori, perché in tal modo farà loro comprendere i suoi sentimenti e li farà partecipare alle sue emozioni. Nei punti languidi e tristi diventerà languido e triste; ciò si dovrà udire e vedere. Anche eseguendo frasi vivaci e gioiose, ecc. l'esecutore deve mettersi nello stato d'animo appropriato. Alla calma seguirà l'eccitazione e viceversa con varietà continua d'espressione. L'esecutore deve essere certo di provare le stesse emozioni che l'autore provava nel comporre soprattutto nei pezzi molto espressivi.

C.P.E. Bach, Saggio di metodo della tastiera, trad. it. di G. Gentili Verona, Milano, Curci, 1973

La Wq 49, 1 è la prima del secondo ciclo di sonate composte da Carl Philipp Emanuel Bach durante questo periodo berlinese. Le sei sonate "per cembalo", che rivestono una particolare importanza all'interno della produzione bachiana, sono dedicate all'"Altezza serenissima di Carlo Eugenio duca di Wirtemberg [sic] e Teckh" e sono composte tra il 1742 e il 1744, anno in cui vengono pubblicate a Norimberga.

La destinazione "per cembalo" non deve essere tuttavia presa alla lettera; in quegli anni, anche se Bartolomeo Cristofori ha già inventato il suo "gravicembalo con il forte ed il piano", il principale strumento a tastiera è sicuramente il clavicembalo. La predilezione pressoché totale di Carl Philipp

Emanuel Bach va tuttavia al clavicordo, la cui sonorità intimistica ha un legame particolare con lo stile dell'Empfindsamkeit. A tale predilezione, condivisa dal fratello Friedemann Bach, si deve in gran parte il ritardo con cui il fortepiano/pianoforte viene introdotto nella Germania settentrionale e a cui non è certamente estranea anche la guerra dei Sette anni. A differenza di quanto accade con il clavicembalo e il pianoforte, in cui il plettro o il martelletto non rimangono a contatto della corda durante l'emissione del suono, nel clavicordo, uno strumento di costruzione decisamente più spartana e destinato alle esecuzioni domestiche, la tangente metallica posta all'estremità del tasto resta a contatto con la corda durante l'emissione del suono e permette di controllarne direttamente l'emissione fino a realizzare un particolare effetto di vibrato (Bebung). L'insufficiente volume sonoro rende lo strumento inadatto alle esecuzioni concertistiche e anche alla realizzazione del continuo, ma il suo intimo fascino gli dona una sensibilità che ben si avvicina al gusto di Emanuel Bach, inesausto e rapito tastierista di cui il Burney descrive le ispirate improvvisazioni. I costi abbordabili, inoltre, rendono questo strumento particolarmente grato a quei "conoscitori ed amatori" (Kenner und Liebhaber) per i quali Bach pubblicherà nella seconda parte della sua carriera vari cicli di sonate.

La sonata Wq 49, 1

La composizione, datata 1742, è nei tempi moderato (La minore), andante (La maggiore) e allegro assai (La minore) e presenta alcuni tratti del tutto caratteristici della pur cangiante produzione di Carl Philipp Emanuel per strumento a tastiera, che ammonta a oltre 250 sonate, pubblicate in vari cicli lungo l'intero arco della sua vita, spesso con un discreto successo commerciale. Del tutto caratteristica è sia la divisione in tre movimenti con movimento lento centrale, sia la successione delle tonalità con l'utilizzo della tonalità omologa (La maggiore), spesso preferita al relativo maggiore per il movimento centrale delle sonate in minore. Tale suddivisione non va data per scontata poiché, nello stesso anno in cui Bach compone le prime sonate del ciclo, Giovanni Benedetto Platti, che pure anticipa egli stesso vari tratti dello stile galante, pubblica sempre a Norimberga le sue sei Sonate pour le clavessin sur le goût italien e le suddivide nei consueti quattro movimenti della sonata da chiesa barocca (adagio-allegro-adagio-allegro). E nello stesso 1742 padre Martini pubblica ad Amsterdam le sue Dodici sonate d'intavolature per l'organo e il cembalo, anche queste in quattro movimenti e di densa scrittura contrappuntistica.

La produzione di Carl Philipp Emanuel Bach costituisce uno snodo cruciale tra lo stile sonatistico postbarocco, caratterizzato da una prevalenza dell'elaborazione di tipo motivico, polifonica, tendenzialmente monotematica, con un rapido ritmo armonico, e quello della futura sonata classica, caratterizzato al contrario da un'articolazione che si basa sulla dialettica delle frasi e tende per ciò stesso ad essere politematica, omofonica, più snella e ampia, suddivisa in sezioni chiaramente definite sia dal punto di vista armonico sia da quello tematico.

La prima sonata del ciclo dedicato al duca di Württemberg rispecchia in pieno questo tragitto che sarebbe tuttavia limitativo interpretare in senso teleologico, misurando la qualità della composizione in relazione a una sua astratta aderenza ai principi di una forma-sonata definita solo a posteriori. Emanuel Bach (che della forma-sonata viene considerato per lungo tempo il padre) sembra a tratti aderirvi e in altri momenti negarne la sostanza.

Le caratteristiche principali del sonatismo bachiano sono ben rappresentate dal primo movimento di questa sonata: estrema ricchezza e varietà del materiale melodico, grande incostanza ritmica, ritmo armonico sostenuto, grande padronanza della tecnica contrappuntistica, subitane e effusioni, tempi rubati, significative fermate. Nonostante l'architettura classicamente tripartita in cui vengono inseriti, il gioco combinatorio e le rigorose variazioni dei motivi sono ancora barocchi e godono di un'importanza per lo meno pari a quella delle sezioni più rilevanti dal punto di vista della forma. In definitiva, il fine a cui punta la sostanziale unità motivica, da cui consegue la monotematicità, è ancora l'unità dell'affetto secondo i precetti dell'*Affektenlehre* (teoria degli affetti). E in questo scenario anche la rigogliosa varietà motivica ha l'esplicito obiettivo, proprio del compositore osservato, di descrivere l'affetto in ogni sua più piccola sfumatura, con quel gioco sofisticato di luci e di ombre in cui i contemporanei riconoscono l'originalità e il genio di Carl Philipp Emanuel Bach.

La forma-sonata

Il termine "forma-sonata", coniato a metà dell'Ottocento con intento normativo, intende definire la forma assunta dal primo movimento in tempo mosso delle composizioni strumentali a partire dalla metà del Settecento.

Storia e accezione del termine

Prima di definire ciò che s'intende abitualmente con il termine "forma-sonata" è opportuno chiarire che il termine medesimo è del tutto estraneo al linguaggio teorico settecentesco.

Si tratta di un'espressione conosciuta verso la metà del XIX secolo dal teorico Adolph Bernhard Marx (*Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 1845) con intenti prescrittivi, anche se la sua formulazione si basa sull'analisi delle opere dei maestri viennesi, e di Beethoven in particolare. Come tutte le formulazioni normative, anche quella della forma-sonata comporta una perdita di ricchezza rispetto alla realtà che essa assume a modello. Lo spiega bene Charles Rosen: "La [...] codificazione della forma (operata da Marx) contribuì in misura essenziale al prestigio della forma-sonata come forma suprema della musica strumentale dell'Ottocento e del Novecento, dal momento che questa supremazia veniva garantita da Beethoven. La descrizione data da Marx era di carattere normativo; intesa soprattutto come aiuto alla composizione, era fondamentalmente una generalizzazione delle prassi compositive beethoveniane anteriori al 1812. Come base di questa generalizzazione si isolarono quegli aspetti di Beethoven (e di Mozart, ma

non di Haydn) che potessero essere di maggiore interesse per il compositore dell'Ottocento".

Con il termine "forma-sonata" si designa la forma assunta dal primo movimento in tempo mosso di una qualunque composizione strumentale appartenente a uno dei generi maggiori (sonata, sinfonia, quartetto ecc.), forma che dalla metà del Settecento circa viene strutturandosi in una sequenza codificata sul piano dello sviluppo sia armonico che melodico. Questa forma a volte viene impiegata anche in altri movimenti della composizione.

Lo schema delineato da Marx resta a tutt'oggi uno dei fondamenti della didattica musicale e sta alla base dell'insegnamento delle forme strumentali impartito nei conservatori a strumentisti, direttori d'orchestra e compositori.

La struttura della forma-sonata

Le due caratteristiche fondamentali della struttura della forma-sonata sono la contrapposizione, nell'ambito dell'esposizione, tra due aree tonali, A e B, rappresentate da due gruppi tematici contrastanti, e il ritorno del gruppo tematico iniziale nella tonalità d'impianto A all'inizio della ripresa, ritorno che segna il carattere "tripartito" della forma.

Per quanto concerne le tonalità, è da precisare che nello schema classico la tonalità B è la tonalità maggiore del quinto grado di A, se A è maggiore (ad esempio, se A è in Do maggiore, B è in Sol maggiore), o la tonalità maggiore del terzo grado di A, se A è minore (ad esempio, se A è in La minore, B è in Do maggiore).

Nel repertorio non mancano eccezioni a questa norma; ma sono, appunto, eccezioni, prima dello stile avanzato di Beethoven.

Un altro tratto fondamentale dello schema della forma-sonata è costituito dalla ricomposizione dei contrasti nella ripresa: questa sezione ha infatti l'obbligo di ricondurre tutto il materiale tematico alla tonalità d'impianto A.

La sezione centrale è la sede di elaborazione del materiale tematico, che assume in genere il carattere di un vero e proprio sviluppo. Tale carattere tuttavia non è inevitabilmente presente nell'ambito delle composizioni in forma-sonata. La sezione centrale può in alcuni casi mantenere il carattere di un intermezzo divagante che, pur impiegando spunti del materiale tematico esposto, non li sottopone tuttavia alle complesse tecniche di elaborazione proprie dei procedimenti di sviluppo; è questa, ad esempio, una caratteristica frequente nei lavori di Mozart.

Non si deve inoltre dimenticare che esiste la possibilità di inserire nella sezione centrale materiale tematico nuovo; ciò avviene talvolta anche nei lavori dei maestri più inclini ai procedimenti d'elaborazione: si possono citare, come esempi significativi a questo proposito, il primo movimento della sinfonia "degli addii" di Haydn e quello dell'"Eroica" di Beethoven.

Il primo movimento – allegro – della Sonata per pianoforte in Si bemolle maggiore KV 333 di Mozart risponde con esattezza allo schema della forma-sonata appena illustrato. Il primo gruppo tematico è costituito da un ampio periodo nella tonalità d'impianto. La transizione prende le mosse dalla testa di questo stesso periodo (trasportata all'ottava inferiore), ma svolta ben presto verso la nuova tonalità di Fa maggiore, quinto grado di Si bemolle maggiore, insistendo sul Mi naturale, nota caratteristica della nuova tonalità. Dopo che il resto della transizione ha reso stabile la nuova tonalità, prende avvio il secondo gruppo tematico. Le idee conclusive hanno spesso, come in questo caso, un carattere brillante; il lungo trillo della mano destra è una caratteristica tipica, in questa sede, della letteratura pianistica.

In questa sonata la sezione centrale ha un carattere decisamente libero; vi è subito riconoscibile il motivo dell'inizio, trasposto in Fa maggiore e condotto poi momentaneamente verso una tonalità nuova, quella di Sol minore.

Nella ripresa, dopo la nuova presentazione del primo gruppo tematico, la transizione inizia in modo identico a quanto è avvenuto nell'esposizione, ma la "svolta" è diversa: non si deve più raggiungere la tonalità di Fa maggiore.

Quando è giunto il momento del secondo gruppo tematico, lo ritroviamo puntualmente nella tonalità d'impianto Si bemolle maggiore; da qui in poi il brano si svolge in maniera del tutto simmetrica alla corrispondente sezione dell'esposizione, fatto salvo il cambio di tonalità.

L'evoluzione della forma nella musica strumentale del Settecento

Una delle caratteristiche fondamentali della forma-sonata è la sua scansione tripartita, determinata dalla ripresa del tema iniziale nella tonalità d'impianto.

Nel considerare la letteratura settecentesca (ma in futuro le convenzioni non muteranno), si resta tuttavia colpiti dall'assenza di qualsiasi elemento grafico atto a segnare tale tripartizione. Un movimento in forma-sonata è scritto come bipartito: una doppia stanghetta segna la fine dell'esposizione e, nel contempo, l'inizio della sezione che raggruppa sviluppo e ripresa. In altri termini, la scrittura mantiene le caratteristiche che erano state proprie delle forme bipartite della prima metà del secolo, come ad esempio il tempo di suite. In particolare, si può confrontare lo schema tripartito della forma sonata con quello bipartito che caratterizza gran parte delle sonate di Domenico Scarlatti.

Entrambe le parti sono da ritornellare, e questa prescrizione resterà in vita anche per la forma-sonata fino a tutti gli anni Ottanta del secolo, per lasciare poi il posto alla richiesta di ritornello per la sola esposizione.

L'evoluzione dallo schema bipartito scarlattiano allo schema tripartito non è così netta e lineare come qualcuno pretenderebbe e, d'altro canto, le varianti binarie della forma-sonata sopravviveranno ancora per molto tempo. Resta però il fatto che, nel corso degli anni Cinquanta del Settecento, la prassi di segnalare il ritorno della tonalità A con la ripresa del tema d'inizio tende a farsi stabile; inoltre, le idee conclusive assumono sempre di più il carattere di

un gruppo tematico articolato. Fra coloro che danno contributi importanti in questa direzione, sono da segnalare alcuni clavicembalisti italiani, e in particolare Baldassarre Galuppi e Giovanni Marco Rutini; Giovanni Battista Sammartini, i maestri della scuola di Mannheim, in particolare Jan Vaclav Antonin Stamitz e Carl Emanuel Bach. Ma la definitiva stabilizzazione della forma-sonata è opera titanica di un solo grande musicista: Franz Joseph Haydn.

Franz Joseph Haydn

Franz Joseph Haydn è considerato l'iniziatore di una nuova epoca musicale, quella "classica", e il "padre" di tre forme importantissime per lo sviluppo della musica occidentale: il quartetto, la sinfonia, la sonata. Eppure egli trascorre quasi tutta la sua vita al servizio dei principi Paul Anton e Nicolaus Esterházy, componendo la musica utile alla vita di corte. Solo dopo la morte del principe Nicolaus può accogliere l'invito dell'impresario Salomon a recarsi a Londra per una serie di concerti. Si trasforma dunque da musicista di corte stipendiato in artista indipendente.

Premessa

Franz Joseph Haydn è considerato, già dai suoi contemporanei, l'iniziatore di una nuova epoca musicale – poi definita dalla musicologia dell'Ottocento "classicismo viennese" – e insieme a Mozart e Beethoven ne costituisce la triade fondamentale. Haydn in particolare è ritenuto il "padre" di tre forme musicali strumentali importantissime per lo sviluppo successivo della musica occidentale: la sinfonia, il quartetto, la sonata. Queste forme musicali esistevano già: a Haydn, come a Mozart per altro verso, tocca il compito di tirare le fila delle tradizioni precedenti.

La sua produzione comprende rispettivamente 107 sinfonie, 68 quartetti, 62 sonate oltre a opere, oratori, musica sacra, concerti e varia musica da camera.

Haydn crea un nuovo linguaggio musicale, lo stesso che utilizzeranno ed elaboreranno sia Mozart sia Beethoven. Esso è caratterizzato tra l'altro dalla scelta accurata del tema musicale, che viene elaborato con un procedimento a incastro, cioè diviso tra le varie parti, e dalla tendenza a fare di ogni composizione un organismo unitario ed equilibrato. Haydn sviluppa inoltre gli elementi di tensione drammatica insiti nel rapporto tra i temi.

A partire dal 1780 con le sinfonie cosiddette "parigine" e "londinesi", pensate per orchestre più grandi di quelle consuete, Haydn riesce a unire la massima libertà di forma con il massimo rigore costruttivo. La sua attenzione si concentra soprattutto sul primo e sull'ultimo movimento.

L'architettura tipica della sinfonia della maturità è in quattro movimenti: allegro in forma-sonata, spesso preceduto da una introduzione lenta, andante o adagio con variazioni, minuetto e finale, in forma di rondò. Lo stesso schema si ritrova anche nei quartetti, anche se in essi Haydn preferisce spesso l'uso di un unico tema, e non dei due previsti dalla forma-

sonata canonica, e talvolta inserisce il minuetto al secondo posto, invece che al terzo.

Famosissimo in vita, Haydn sarà poi dimenticato e riscoperto solo nel XX secolo, ma gli verrà sempre riconosciuto il ruolo di precursore, come dimostra quest'affermazione un po' enfatica di Richard Wagner: "Haydn dopo la morte di Mozart, venne ispirato dal genio di costui e divenne l'autentico predecessore di Beethoven: l'orchestrazione ricca ma elaborata e raffinata, tutto 'parla', tutto è ispirazione".

Musicista di corte: Eisenstadt, 1761-1765

La vita e la carriera di Haydn sono quasi un paradosso: raggiunge la celebrità in tutta Europa pur trascorrendo la maggior parte della vita al servizio dei principi Paul Anton e Nicolaus Esterházy, nelle loro lussuose quanto sperdute residenze ungheresi, prima a Eisenstadt, e poi, dal 1766 al 1790, nel castello di Esterház.

Come qualsiasi maestro di cappella del Settecento, Haydn compone la musica necessaria alle esigenze della corte e secondo il gusto dei suoi committenti. Si tratta di opere, sinfonie, divertimenti e altra musica da camera, come ad esempio pezzi per baryton, una viola di bordone molto amata dal principe Nicolaus, che ne è un virtuoso.

Il 1° maggio 1761, Haydn viene assunto come vice Kapellmeister a Eisenstadt. È un impiegato a tutti gli effetti e pure a condizioni piuttosto dure: deve comporre tutta la musica che gli viene ordinata, essere pronto ogni giorno a un concerto secondo i desideri del principe, deve occuparsi della preparazione e della disciplina dei musicisti e deve vestirsi in uniforme. Il contratto stipulato a Vienna con il principe Paul Anton è molto eloquente riguardo alla sua condizione subalterna. Ma Haydn è ben abile a gestire i rapporti con il suo padrone e con i musicisti a lui sottoposti. Egli trasforma l'intenso lavoro, la condizione d'isolamento, le continue richieste di composizioni nuove e di diverso genere in elementi favorevoli.

Ha a sua disposizione un'orchestra composta da strumentisti di notevole valore, come il violinista Luigi Tomasini, e può liberamente sperimentare varie forme. Le prime opere commissionate dal principe Paul Anton sono tre sinfonie (opp. 6, 7, 8) intitolate rispettivamente *Le midi*, *Le matin*, *Le soir*. Sono in tre movimenti e il violino, e in misura minore gli strumenti a fiato, vi hanno un ruolo largamente concertante. Negli stessi anni Haydn compone un gruppo di sei concerti per strumenti diversi, un genere che lo interesserà poco negli anni seguenti.

Musicista di corte: Esterház, 1766-1790

Nel 1766 viene terminato il lussuoso palazzo di Esterház, quasi una "piccola Versailles" nel quale trovano posto anche un teatro d'opera e un teatro di marionette.

Haydn è diventato nel frattempo Kapellmeister, e le sue responsabilità sono aumentate.

Gli anni tra il 1766 e il 1773 coincidono con un grande periodo creativo, di notevole importanza per la maturazione dello stile di Haydn. Compone tre dozzine di sinfonie: abbandona lo schema in tre movimenti delle sue sinfonie giovanili, per adottare quasi sempre quello in quattro movimenti, con il minuetto al terzo posto e spesso con una introduzione lenta. Tra queste sinfonie sono individuabili due gruppi omogenei: il primo è quello delle sinfonie in Do maggiore (nn. 38, 41, 48, 50, 56, 60, 63 e 69) dalla sonorità piena, con un organico che comprende trombe e timpani, un primo tema chiaramente riconoscibile – spesso caratterizzato da un arpeggio discendente – e una notevole espansione della ripresa all'interno dei movimenti in forma-sonata. Il secondo gruppo è composto da sette sinfonie scritte in tonalità minori (nn. 26, 34, 39, 44, 45, 49, 52), rarissime nei compositori suoi contemporanei.

Per tale motivo questo è detto il “periodo Sturm und Drang” della sua attività compositiva. Il riferimento alla corrente letteraria omonima è forse improprio ma sottolinea l'intensità espressiva delle composizioni, ottenuta attraverso l'uso di tonalità e armonie insolite. A una di queste sinfonie (la n. 45 in Fa diesis minore, “Gli addii”) è legato uno dei tanti aneddoti sull'arguzia e la simpatia di Haydn, rivelatore dei buoni rapporti che lo legano ai suoi musicisti. Ai componenti dell'orchestra non è concesso portare con sé le famiglie a Esterházy. Il quinto e ultimo movimento della sinfonia, l'adagio, li vede andar via uno alla volta, spegnendo le candele: un eloquente invito al principe a tornare a casa.

Fra il 1774 e il 1784 Haydn compone sempre meno sinfonie e soprattutto sembra meno interessato alla sperimentazione, forse preoccupato di assecondare i gusti del pubblico, e si occupa prevalentemente del teatro. Dalla documentazione conservata presso gli archivi del castello di Esterházy sappiamo che ogni anno vengono messi in scena circa un centinaio di spettacoli. Haydn si dedica dunque a comporre nuove opere per i due teatri e a rimaneggiare opere di altri compositori secondo il costume del tempo. Il gusto musicale dell'epoca vede il predominio dell'opera italiana, sia buffa sia seria. Ma Haydn non raggiunge la notorietà come compositore di opere, malgrado egli stesso tenga le proprie creazioni in grande considerazione. Concepite per il piccolo teatro di Esterházy, le opere rimangono tuttora l'aspetto meno conosciuto della produzione di Haydn.

Agli anni tra il 1769 e il 1772 risalgono tre gruppi di sei quartetti, opp. 9, 17 e 20. Lo stesso compositore individua una svolta nella sua produzione quartettistica nel 1781 con l'op. 33, composta “in uno stile nuovo e speciale”: tutto il quartetto presenta infatti maggiore concisione e regolarità delle frasi musicali e di conseguenza una maggiore fluidità. Haydn applica il principio della composizione a incastro, trasformando la melodia nell'accompagnamento.

In questi anni la sua situazione personale cambia: malgrado l'isolamento, Haydn diviene rapidamente famoso in tutta Europa, e le sue opere cominciano a circolare, dapprima manoscritte, e poi pubblicate, anche

clandestinamente. Nel 1765 la casa editrice musicale Hummel di Amsterdam pubblica sei quartetti sotto il nome di Haydn. Questa edizione segna l'inizio della fama di Haydn in Inghilterra, che per tutti gli anni Settanta resta legata essenzialmente ai quartetti. Intorno al 1780 la sua notorietà si estende anche alle sinfonie; la casa editrice musicale Artaria di Vienna diventa il suo editore ufficiale, contribuendo alla diffusione della sua musica. Un nuovo contratto elimina la clausola che impedisce a Haydn di fare eseguire altrove musiche composte per la famiglia Esterházy.

Artista indipendente: Londra, 1791-1792 e 1794-1795

Dopo la morte del principe Nicolaus, il suo successore Anton scioglie l'orchestra. Haydn può quindi disporre liberamente della sua vita e, nel gennaio 1791, accoglie l'invito dell'impresario Johann Peter Salomon a recarsi a Londra per una serie di concerti.

Londra è in quel momento la città più vivace dal punto di vista musicale: conta due teatri d'opera, diverse stagioni di concerti, un pubblico numeroso e attento, addirittura una società per la musica antica. Per questa occasione e per un successivo viaggio del 1794 Haydn compone e fa eseguire dodici sinfonie, le cosiddette "londinesi". Lo stile di Haydn in questi anni presenta nuove caratteristiche tese a soddisfare il gusto di un pubblico molto più vasto. Innanzitutto le sinfonie sono destinate a un'orchestra più grande, quella del violinista Giovanni Battista Viotti, composta da una sessantina di elementi, tutti professionisti di alto livello. In tutte le sinfonie Haydn introduce trombe e timpani, e diversi assoli (dell'oboe nella sinfonia n. 96, di violoncello nella n. 95); nelle ultime sei sinfonie del gruppo vengono utilizzati anche i clarinetti.

Haydn è anche molto attento a calibrare elementi della tradizione ed elementi nuovi, per rassicurare e incuriosire contemporaneamente gli ascoltatori. Nella Sinfonia n. 94, detta appunto Sorpresa, un improvviso fortissimo interrompe l'andante, causando, pare, un grande spavento alle signore. Nella Sinfonia n. 98 Haydn cita l'inno God Save the King. Invece la Sinfonia n. 97 in Do maggiore, l'ultima a essere composta in occasione del primo viaggio in Inghilterra, è ben più audace delle precedenti: al contrario di quanto avviene solitamente, il primo tema inizia in fortissimo dopo il piano dell'introduzione e accordi di settima diminuita anticipano il materiale della coda. La Sinfonia n. 100 (Militare) e quella n. 101 (L'orologio) sono destinate a soddisfare il gusto del pubblico per elementi semplici da ricordare: la prima usa strumenti "marziali" come triangolo, piatti, grancasse, che evocano subito l'idea della battaglia, la seconda imita nel movimento lento il tic-tac dell'orologio.

Vienna, 1795-1809

Al culmine della fama, conteso dagli impresari, adorato dal pubblico, ricevuto a corte, Haydn decide di ritornare al servizio degli Esterházy, per assicurarsi una vecchiaia tranquilla. Le sue ultime composizioni, gli oratori La creazione e Le stagioni, riflettono la predilezione del suo padrone per la

musica sacra ma rappresentano anche la definitiva consacrazione presso il grande pubblico.

Per queste opere monumentali che ricalcano lo stile di Händel, Haydn usa un'orchestra molto più grande del consueto: oltre agli archi (violini, viole, violoncelli e contrabbassi), tre flauti, due clarinetti, due fagotti, un controfagotto, tre trombe, tre tromboni, timpani e varie percussioni. Per la prima esecuzione pubblica de *La creazione*, il 19 marzo 1799 al Burgtheater di Vienna, pare che avesse a disposizione un totale di 400 esecutori tra coro e orchestra. Per evidenziare la sonorità di trombe e legni l'orchestra viene disposta in una specie di piramide, alla cui base è il pianoforte, e tutti intorno, su gradini, gli altri strumenti fino a giungere alle trombe e ai timpani collocati in alto. Haydn dirige personalmente, adoperando la bacchetta, il cui uso in quest'epoca non è ancora consueto. Per i viennesi è un evento memorabile.

Il 27 marzo 1808 Antonio Salieri dirige *La creazione* in un concerto celebrativo, al quale è presente anche Beethoven. È l'ultima apparizione pubblica di Haydn e il suo definitivo trionfo.

È ormai un monumento vivente, al quale porgono omaggio anche i francesi che occupano Vienna.

Wolfgang Amadeus Mozart

La musica di Mozart è il frutto di una mirabile sintesi degli stili musicali preesistenti. Dal 1762 al 1778, nel corso di continui viaggi e tournée, a cui lo spinge la sua fama di enfant prodige Mozart assorbe profondamente la tradizione musicale italiana, tedesca e francese. Negli anni seguenti affronta e rivoluziona tutti i generi esistenti: opera, musica da camera, sinfonia, musica sacra, e crea un nuovo ruolo per il pianoforte, sia nella sonata sia, soprattutto, nel concerto per pianoforte e orchestra.

Premessa

Nella triade del classicismo viennese, della quale fanno parte anche Haydn e Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart occupa il posto centrale non solo per una pura questione cronologica. Egli rappresenta un ponte tra passato e futuro, un punto d'equilibrio tra il Settecento, cui è più legato Haydn, e l'Ottocento romantico di cui Beethoven è considerato il primo esponente. La sua "genialità", un termine che non si può fare a meno di adoperare in questo caso, consiste proprio nella capacità di assorbire, sintetizzare e sviluppare gli stili musicali esistenti. Ciò che deriva da questo processo di sintesi è un linguaggio totalmente nuovo, omogeneo e coerente; la tradizione precedente viene consumata e ricreata totalmente. Mozart scrive i massimi capolavori nello stile dell'opera buffa italiana e crea contemporaneamente l'opera nazionale tedesca; compone ed esegue concerti di brillante virtuosismo ma vi introduce elementi d'inquietudine drammatica – la sua famosa "malinconia" – che fanno presagire il romanticismo.

Le sue sinfonie, pur nel solco della tradizione creata da Haydn, “riscoprono” il contrappunto di Bach. All’inizio della precoce vita creativa di Mozart le linee generali di tendenza che si possono individuare nel panorama della musica europea sono, per il teatro, l’opera seria di tipo metastasiano e la tragédie lyrique di Gluck, l’opera buffa italiana nella forma fissata da Piccinni e Paisiello e il nascente genere popolare del Singspiel (in lingua tedesca, con dialoghi parlati al posto dei recitativi). Per quanto riguarda la musica strumentale, vige il cosiddetto stile galante nelle sue due varianti – la prima si caratterizza sia per la divisione tra melodia e accompagnamento sia per la preferenza per frasi musicali simmetriche e regolari, la seconda si collega generalmente al movimento letterario dello Sturm und Drang e manifesta la ricerca di un’espressività drammatica attraverso l’uso di tonalità minori e una ricerca armonica continua –. Sempre per quanto riguarda la musica strumentale, sono dominanti all’epoca lo stile orchestrale della scuola di Mannheim, la tecnica contrappuntistica (sia attraverso la tradizione austriaca della musica sacra, sia tramite la riscoperta dell’opera di Johann Sebastian Bach nel circolo del nobile viennese Godfried van Swieten) e la tecnica della variazione, rivista alla luce del principio dell’elaborazione tematica sviluppato da Haydn in quegli anni. La variazione (non più solo “variazione ornamentale” come nell’epoca barocca, ma tecnica, che consente di scavare a fondo nelle possibilità del materiale musicale usato) viene applicata da Mozart non solo alla musica strumentale, ma a tutta la sua produzione.

Gli anni dei viaggi: 1762–1778

La vita e l’opera di Mozart sarebbero state verosimilmente diverse se l’ambizione del padre Leopold non lo avesse spinto a intraprendere continui viaggi per tutta Europa, alla ricerca del successo e della fama. Anche egli musicista e autore di un metodo per l’insegnamento del violino, Leopold è un uomo discretamente colto. Sin dall’inizio è ben consapevole delle non comuni qualità del piccolo Wolfgang ed esercita un’influenza decisiva sulla sua vita. Il rapporto tra Mozart e suo padre, tra il piccolo genio e il suo educatore, è molto complesso. Leopold esercita un vero e proprio controllo sulla vita di Mozart sino alla maturità e gli inculca un forte senso del dovere verso la famiglia.

Il piccolo Mozart si esibisce insieme alla sorella Nannerl, già esperta suonatrice di clavicembalo, e stupisce innanzi tutto per le sue qualità di improvvisatore.

Le prime composizioni fanno parte del suo repertorio di bambino prodigio: sono sonate per clavicembalo in 3 tempi, cui il padre Leopold aggiunge la parte del violino, sinfonie che risentono dell’influsso di Johann Christian Bach. Si cimenta anche con il teatro: scrive per Salisburgo l’opera buffa La finta semplice e per Vienna il Singspiel Bastien und Bastienne.

Nelle sue peregrinazioni Mozart conosce potenti, nobili, regnanti, ma soprattutto tanti musicisti: entra così in contatto “dal vivo” con il mondo musicale europeo e le sue diverse tendenze. I quindici mesi di soggiorno a

Londra nel 1764, attraverso l'influenza di Johann Christian Bach e Michael Haydn, gli aprono gli orizzonti dello stile galante. Rispettivamente a Milano e a Parigi incontra due esponenti dello stile sinfonico preclassico: Sammartini e Schobert. Nel 1770 a Milano conosce Piccinni, e nel 1771 a Torino Paisiello, cioè i due più importanti compositori di opere del momento, l'uno rappresentante del cosiddetto stile larmoyante, l'altro dell'opera buffa di scuola napoletana. A Bologna viene presentato al padre Giovan Battista Martini, dotto contrappuntista che gli fa conoscere probabilmente la musica italiana dei secoli passati.

Dai viaggi vengono a Mozart anche le prime commissioni importanti: le due opere serie *Mitridate re del Ponto* e *Lucio Silla*, entrambe per il Regio Ducal Teatro di Milano. In queste opere Mozart rivela influenze dell'opera di stampo metastasiano, accanto a caratteristiche personali quali il rilievo assegnato al coro. Quest'ultimo elemento, insieme all'uso di strumenti a fiato, fa pensare a Gluck, che Mozart ha ascoltato durante il soggiorno parigino. Ma le maggiori energie vengono, in questo momento, dedicate allo studio della musica strumentale: sinfonie, sonate, quartetti, i primi concerti per violino e orchestra, e per pianoforte e orchestra. Tra questi ultimi spicca il concerto K 271 detto *Jeunehomme Konzert*, dal nome della pianista francese che lo interpretò per prima (1777). I tre movimenti che lo compongono mostrano un'unità di fondo finora sconosciuta al genere e l'adagio in Do minore è il primo esempio della famosa "malinconia" mozartiana.

Gli anni di Salisburgo e Vienna: 1779-1791

Dopo il viaggio a Parigi nel 1778, segnato drammaticamente dalla morte della madre, Mozart interrompe il suo girovagare. Si ferma a Salisburgo dove ottiene il posto di organista del duomo. Ma l'ambiente salisburghese gli sembra provinciale e freme alla ricerca di nuovi orizzonti.

Nel 1781 *Idomeneo re di Creta* segna un importante traguardo nel campo operistico. Composta per il teatro di corte di Monaco, l'opera è accolta con successo.

Pur rispettando le regole dello stile monumentale di Gluck (il riferimento è soprattutto a *Ifigenia in Aulide*) Mozart, compone un'opera di grande continuità drammatica, senza interruzione tra una scena e l'altra, o tra recitativo e aria. Notevoli soprattutto la scrittura orchestrale, l'uso del recitativo accompagnato ("Spietatissimi dèi" nel primo atto) e del coro. Nel terzo atto, che Mozart ritiene il migliore, il coro "O voto tremendo" si distingue per intensità drammatica; la voce dell'oracolo, accompagnata da tromboni e corni, è sicuramente un tributo all'*Alceste* di Gluck, e prefigura l'apparizione del Commendatore nell'ultimo atto del *Don Giovanni*.

Negli anni successivi al 1781 si collocano importanti avvenimenti privati e artistici nella vita di Mozart: egli abbandona il posto di organista al servizio dell'arcivescovo di Salisburgo, Colloredo, e tenta di diventare un artista indipendente. Compone il *Singspiel Il ratto dal serraglio*, la sinfonia *Haffner*, i

sei quartetti dedicati “al mio caro amico Haydn” (1785) e diversi concerti per pianoforte.

Ma dal 1782, come scrive in una lettera al padre, “quello che soprattutto mi interessa è l’opera”. Nel 1786 Mozart ha un incontro “fatale”: quello con il librettista Lorenzo Da Ponte. Insieme a questo strano personaggio, figura di avventuriero e libertino che finirà i suoi giorni a New York, Mozart crea tre capolavori del teatro musicale di ogni tempo: Le nozze di Figaro, Don Giovanni e Così fan tutte.

Il genere cui questi capolavori appartengono è quello dell’opera buffa, ma Mozart sorpassa di gran lunga ogni modello, per contenuti e forma. La caratteristica che rende queste opere le più apprezzate, anche da coloro che solitamente non amano la musica operistica, è la capacità di Mozart di raffigurare attraverso la musica la psicologia dei personaggi, facendone uomini e donne in carne e ossa, e non tipi astratti.

Mozart riesce a ottenere questo risultato applicando all’opera uno dei principi della musica strumentale, l’uso della modulazione (cioè il cambiamento di tonalità) a fini espressivi e applicando i principi sinfonici all’opera nel suo complesso. I grandi finali tipici dell’opera buffa, in cui tutti i personaggi sono in scena e la tensione drammatica è sempre più crescente, sono strutturati come una sinfonia composta da più movimenti. Il senso di unità generale è assicurato dall’esistenza di uno schema tonale complessivo. Questo procedimento è già evidente nella prima di queste opere, Le nozze di Figaro, che si ispira alla commedia omonima di Beaumarchais, ma attenua i risvolti politici del contrasto tra il Conte e Figaro, esponente della nuova classe borghese.

Il Don Giovanni è forse l’opera più popolare di Mozart, per il fascino del protagonista e per l’interpretazione romantica che ne è stata data. È certamente un’opera buffa al di là delle regole, come indica il sottotitolo “dramma giocoso per musica” che Mozart e Da Ponte vollero darle. La presenza dell’elemento demoniaco in Don Giovanni e di quello soprannaturale nella figura del Commendatore ne faranno l’opera più apprezzata dai romantici, che ne accentueranno il lato tragico. Al contrario dell’interpretazione romantica, oggi è la compresenza di drammaticità e ironia a rendere l’opera così interessante per lo spettatore moderno.

Così fan tutte ossia la scuola degli amanti rappresenta per certi versi un passo indietro rispetto al Don Giovanni. La storia è più convenzionale: gli amanti di due sorelle napoletane fingono di partire per la guerra e tornano a corteggiarle sotto altre vesti, scoprendo che esse li tradirebbero facilmente. Malgrado questa prova, le coppie originali si ricompongono alla fine dell’opera, e gli amanti perdonano le fidanzate fedifraghe. Questo libretto è in realtà la quintessenza dell’opera buffa. I personaggi sono più delle “astrazioni” che delle figure concrete, senza la personalità che caratterizzava quelli delle due opere precedenti.

Fiordiligi e Dorabella come Ferrando e Guglielmo non hanno psicologia individuale, sono semplicemente il raddoppiamento della coppia di amanti tipica dell'opera buffa.

Gli ultimi anni della vita di Mozart sono un susseguirsi continuo di capolavori. Nel 1788, l'anno successivo al Don Giovanni, vedono la luce le tre ultime sinfonie: in Mi bemolle maggiore (K 543), Sol minore (K 550), e Do maggiore (K 551).

Quest'ultima, nota col soprannome di Jupiter, è l'apoteosi della grande sinfonia in Do maggiore, con corni e timpani, già coltivata da Haydn. Mozart vi aggiunge la riscoperta del contrappunto barocco nel grandioso finale.

Nel suo ultimo anno di vita, il 1791, Mozart raggiunge finalmente il pieno successo in campo teatrale – cosa che non era avvenuta con le opere precedenti, ritenute troppo “difficili” – e lo raggiunge con il primo esempio di opera nazionale tedesca, nobilitando il genere popolare del Singspiel. Per il piccolo Theater auf der Wieden, alla periferia di Vienna, compone Il flauto magico, tuttora la sua opera più misteriosa.

Scritta su libretto dell'attore e impresario Emanuel Schikaneder, che del teatro è il direttore, l'opera unisce all'atmosfera da fiaba un messaggio di fratellanza universale derivato dagli ideali massonici. Sia Mozart sia Schikaneder, infatti, appartengono alla loggia viennese “Speranza coronata”. Attraverso le vicende del giovane Tamino che tenta di liberare la bella Pamina, di cui è innamorato, dalle mani del sacerdote Sarastro, l'opera racconta l'eterna lotta tra il Bene e il Male. Sarastro non è però il Male, bensì il Bene, rappresentando un superiore ordine di valori morali cui Tamino può accedere solo dopo complicate prove d'iniziazione, ispirate ai rituali della massoneria. Solo alla fine del percorso Tamino conquista l'amore di Pamina, insieme a una nuova saggezza.

Per descrivere tutto ciò Mozart usa un linguaggio molto vario, adeguato ai diversi personaggi: lo stile dell'opera seria per la Regina della Notte, lo stile della canzone popolare tedesca per Papageno, un solenne stile corale per i sacerdoti. L'unità di fondo della partitura è assicurata ancora una volta dallo schema tonale (la tonalità di base è il Mi bemolle) e dal ripetersi di alcuni motivi musicali, come il triplice accordo in ritmo puntato dell'ouverture.

Il libretto del Don Giovanni

Con Mozart, e in parte con Molière, il personaggio di Don Giovanni trova la sua rappresentazione artistica ancor oggi dominante, ma questo eroe già dal Seicento aveva incominciato a percorrere l'Europa sulle scene della commedia dell'arte, muovendo dalle sue radici mitiche che potrebbero essere cercate non già in Spagna, come generalmente si ritiene, ma a Napoli.

Un'origine spagnola o italiana?

Nel suo lungo cammino attraverso le piazze e i teatri d'Europa, il personaggio di Don Giovanni non soltanto trova sempre nuove fortune in

prosa, in versi, in musica, dimostrando così una vitalità sorprendente, ma subisce allo stesso tempo diverse trasformazioni.

Nonostante l'enorme fiorire di ricerche e di studi, l'origine di Don Giovanni continua a rimanere oscura e la prima data alla quale possiamo riferirci, il 1630, anno della stampa anonima, a Barcellona, del Burlador de Sevilla, attribuito a Tirso de Molina, non corrisponde sicuramente a quella della sua nascita. È legittimo sospettare che il nucleo narrativo della macchinosa e sovrabbondante esposizione di Tirso non nasca dalla fantasia del commediografo spagnolo, ma piuttosto che a questi sia giunta da materiale già circolante.

Giovanni Macchia

Su quando Mozart cominciò a scrivere il Don Giovanni
Vita, avventure e morte di Don Giovanni

Quando Mozart cominciò a scrivere la sua opera (ed eravamo nel 1787), di Don Giovanni, Convitati di pietra, Ateisti fulminati, Empi puniti, Pravità castigate, si parlava, a dir poco, (...) da più d'un secolo e mezzo. E se ne parlava dappertutto: nelle sale regali, nei palazzi patrizi, nelle gelide aule degli istituti religiosi, nei chiassosi teatri popolari, nelle piazze, nelle fiere. Ed in lingue diverse: italiano, spagnolo, francese, inglese, e, inoltre anche nei più vivaci dialetti della penisola, dal veneziano al napoletano. (...) Quel personaggio venuto da tanto lontano e non si sa proprio da dove, era nato sul teatro e per il teatro e dava vita alle più opposte forme teatrali; tragedie, ma anche commedie e commedie dell'arte; drammi, operine di edificazione morale, balletti, melodrammi, (...).

G. Macchia, Vita, avventure e morte di Don Giovanni, Bari, Laterza, 1966

Neppure la patria di Don Giovanni è sicura. Se il primo testo a noi noto è spagnolo, molti indizi sembrerebbero suggerirci invece una nascita italiana, nel crogiolo della commedia dell'arte, forse a Napoli. Si potrebbe ipotizzare che la storia di Don Giovanni da Napoli sia arrivata in Spagna e che proprio la città partenopea sia stata la prima città italiana a ricevere, di ritorno dalla Spagna, l'elaborazione di Tirso de Molina.

Tra il 1625 e il 1636 almeno due compagnie spagnole, quella di Pedro Osorio e Gregorio Laredo e quella di Roque de Figueroa, presentano a Napoli un testo che potrebbe ragionevolmente essere quello di Tirso o su questo fondato - con tutte le libertà che gli attori si concedono in questo periodo - e che ha sicuramente Don Giovanni come protagonista. Nel 1652, ancora a Napoli, verrebbe pubblicata la prima traduzione italiana della commedia di Tirso, opera di Onofrio Giliberto. Ma di quest'opera, citata da Leone Allacci (1755), non si conosce alcun esemplare, per verificare in qual misura essa sia da considerarsi effettivamente una traduzione da Tirso e non piuttosto un'elaborazione di un motivo narrativo già circolante a Napoli, magari "rafforzato" proprio dall'arrivo della commedia di Tirso. Di questa traduzione parla Goldoni, considerandola pressoché eguale a quella attribuita (ma senza

fondamento) a Giacinto Andrea Cicognini, che invece conosciamo e che non può certo definirsi una fedele traduzione da Tirso. Un elemento forse sintomatico sono i titoli delle due pretese traduzioni, quella di Giliberto e quella di Cicognini: Il convitato di pietra.

Questo titolo infatti, non compare in Tirso e probabilmente Giliberto e lo pseudo-Cicognini lo hanno assunto da fonti precedenti locali, nell'ambito della commedia dell'arte.

È dunque fondato il sospetto che la storia di Don Giovanni fosse già conosciuta in Italia prima dell'arrivo dell'elaborazione di Tirso. Si può ricordare, a questo proposito, che in una scena de Le pazzie di savi ovvero il Lambertaccio di Bartolomeo Bocchini, vi è un'allusione al convitato di pietra che fa pensare che quella figura già fosse largamente nota al pubblico napoletano nel 1641: "Qui tacque il veglio e col suo cor mutato/ rimase senza moto e senza lena,/che pareva di pietra il convitato,/ ma non vi fu chi l'invitasse a cena".

Nel ben noto manoscritto *Ciro monarca* delle opere regie della Casanatense di Roma, che contiene 48 scenari della commedia dell'arte databili alla metà del Seicento, abbiamo già il canovaccio di un *Convitato di pietra* (il ventiquattresimo) e anche quello di un'altra commedia, *L'ateista fulminato*, la cui storia ha punti di contatto con quella di Don Giovanni.

Sempre a Napoli ci conduce un altro scenario secentesco della commedia dell'arte intitolato *Il convitato di pietra*, raccolto nel manoscritto della Biblioteca Nazionale intestato Gibaldone comico di vari soggetti di commedie ed opere bellissime, copiate da me Antonio Passanti, detto Oratio il Calabrese, per comando dell'eccellentissimo signor conte di Casa Marciano.

Ancora a Napoli, infine, nel 1690 viene stampata un'elaborazione del *Convitato di pietra*, firmata Enrico Preudarca, anagramma di Andrea Perrucci, organizzatore di spettacoli gesuitici e autore della ben nota *Cantata dei pastori* e del fondamentale trattato teatrale *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, nel quale sono esposte le tecniche della commedia dell'arte. Molto interessante è quanto Perrucci scrive nella presentazione del suo *Convitato*: "So molto bene che non ti giunge nuovo il titolo di questa opera tragica sotto l'occhio; ma se già la contemplasti nuda, degnati gradirla di qualche adornamento". Questa dichiarazione dimostra che il *Convitato* era storia già ben nota, in quella forma "nuda" rappresentata dalla forma semplice e poco letteraria dei comici dell'arte.

Proprio in una forma "nuda", priva cioè delle digressioni e abbellimenti letterari aggiunti da Perrucci, la commedia ha percorso i secoli, giungendo, in piccole edizioni, destinate agli spettacoli popolari e al teatro delle marionette, fino alle soglie del Novecento. Di queste edizioni conosciamo stampe settecentesche e ottocentesche, tutte pressoché uguali, di Napoli, di Milano e di Novara.

Il nucleo originario

Ripercorrendo le modificazioni subite nel tempo si può forse giungere a cogliere il punto centrale del motivo leggendario e magico dell'avventura di Don Giovanni, che non risiede tanto nella sua propensione libertina e nelle sue peccaminose seduzioni sessuali, bensì nel rapporto morte/cibo, rappresentato dall'empio, temerario ed evidentemente rituale invito a un banchetto rivolto a un teschio. E questo tema, che affonda le sue radici nei livelli più profondi dell'inconscio umano, si intreccia con l'altrettanto profondo elemento erotico, fino a comporre un'evocazione indistruttibile di Thanatos ed Eros. La "colpa" che conduce Don Giovanni a sprofondare nell'inferno è la sua empietà che lo porta a sfidare il morto invitandolo al rituale banchetto; sarà poi il moralismo del teatro gesuitico e la cultura controriformistica a spingere in primo piano l'elemento del peccato sessuale e su quello a costruire la nuova rappresentazione delle colpe di Don Giovanni.

Già Jean Rousset ha lucidamente colto il significato interno e profondo del mito di Don Giovanni nell'empio rapporto con il morto e ha correttamente suggerito di cercare nelle tradizioni orali e popolari la matrice mitica del Convitato.

Lungo questa via le ricerche di Leander Petzoldt hanno rivelato centinaia di testimonianze orali, fiabe e leggende – raccolte in tutta Europa non solo in passato ma ancora ai giorni nostri – del mito originario di Don Giovanni: un giovane, attraversando un cimitero, si imbatte in un cranio; dopo avergli dato un calcio, per sfida lo invita a cena e poi torna a casa. Ma durante la cena (spesso è il banchetto nuziale del giovane o comunque una cena con diversi commensali) si presenta il morto che a sua volta invita il giovane a una cena al cimitero (o in una chiesa) e nel corso di questo banchetto il giovane muore.

La sfida al morto e la cena rituale, accompagnata dalla morte e dannazione dell'empio, è l'argomento di un'altra storia, molto probabilmente di origine italiana, che ha avuto vita sia sulle scene sia nella poesia popolare. Si tratta della storia di Leonzio che viene messa in scena dai Gesuiti a Ingolstadt nel 1615 in una versione così propagandisticamente elaborata da rendere certa la preesistenza di una versione popolare. Leonzio è un perfido peccatore perché seguace dell'insegnamento di Machiavelli che figura anch'esso tra i personaggi. Con il titolo *L'ateista fulminato* oppure con quello di Leonzio la storia ricorre infatti negli scenari della commedia dell'arte italiana, nei copioni e nei canovacci per burattini e marionette fino alla seconda metà dell'Ottocento, oltre che in componimenti poetici di circolazione popolare.

Don Giovanni emerge dunque da un mito sedimentato nel profondo della coscienza ed è proprio questo suo legame con l'inconscio che gli consente di giungere fino a noi.

A partire dalla seconda metà del Seicento le testimonianze sulla presenza del Convitato di pietra si fanno sempre più abbondanti. Nel 1657 la compagnia di Domenico Locatelli rappresenta a Parigi il convitato in italiano; in Francia, nello stesso periodo, appaiono due commedie di due autori-attori (Dorimond, 1658-1659 e Villiers, 1659) con lo stesso titolo: *Le festin de pierre* ou *Le fils*

criminel. Al 1669–1670 risale un'altra commedia dal titolo *Le nouveau festin de pierre ou L'athéiste foudroyé* di Rosimond e del 1665 è *Don Juan, ou Le festin de pierre*, di Molière.

In Italia il convitato di pietra diviene un successo senza paragoni e mantiene la sua presa sul pubblico per oltre un secolo. È poi Goldoni, nella prefazione al suo *Convitato di pietra* dal titolo *Don Giovanni Tenorio* o sia *Il dissoluto*, a esprimere il suo disgusto per questi spettacoli, testimoniandone nel contempo le straordinarie fortune.

Don Giovanni in musica

In musica il personaggio di Don Giovanni fa il suo debutto nel 1669 con un "dramma musicale" rappresentato a Palazzo Colonna a Roma; Filippo Acciaiuoli è l'autore del libretto, Alessandro Melani della musica. Il titolo è *L'empio punito* e, nonostante il complicato libretto barocco, che trasferisce la vicenda in una mitologica Pella e la anima con personaggi quali i re di Macedonia e di Corinto, Caronte e Proserpina, con Acrimante al posto di Don Giovanni, Atamira di quello di Donna Elvira e Bibi di quello di Leporello, è chiaro che si tratta del "solito" *Convitato di pietra*. Questo si deduce anche dal fatto che Salvator Rosa parla dello spettacolo con quel titolo (e con l'annotazione "a dispetto di tutte le novità") e che con lo stesso venga citato anche nelle cronache del tempo.

Da questo momento e per tutto il Settecento fa la sua comparsa sulle scene musicali una folta schiera di *Convitati di pietra*; basti ricordare che nel 1787, anno in cui viene scritto e rappresentato il *Don Giovanni* di Lorenzo Da Ponte e Mozart vanno in scena almeno altri tre *Convitati*: ben due a Venezia (al *San Samuele*, libretto di Giuseppe Foppa e musica di Francesco Guardi, e al *San Moisè*, libretto di Giovanni Bertati e musica di Giuseppe Gazzaniga) e uno a Roma (al *Teatro Valle*, libretto di Giovanni Battista Lorenzi e musica di Vincenzo Fabrizi).

Se Da Ponte e Mozart conoscano o meno il *Convitato di Bertati e Gazzaniga* sarà al centro di molte discussioni: sembrano esservi infatti punti di contatto fra i due libretti, tanto che si parlerà anche di plagio ai danni di Bertati. Il taglio drammaturgico è effettivamente molto simile e alcune scene presentano coincidenze non soltanto di tono ma anche letterali, o quasi. Nelle sue memorie Da Ponte non fa cenno a possibili fonti del suo libretto e anzi afferma d'aver avuto sotto gli occhi soltanto *l'Inferno* di Dante, ma è probabile che abbia visto il testo del Bertati (steso alcuni anni prima della rappresentazione veneziana), e ben presenti deve avere altri testi del *Convitato*, oltre a conoscere molto bene la tradizione di questo soggetto. Ed è proprio in questa tradizione, nelle tante diverse e pur tutte eguali redazioni e realizzazioni improvvisate della storia di Don Giovanni, che si pone anche Da Ponte. Del resto sono ben avvertibili coincidenze fra il libretto mozartiano e altri libretti antecedenti – anche assai lontani nel tempo – senza dover cercare nel libretto del Bertati l'unica – o la principale – fonte d'ispirazione di Da Ponte.

La scena del catalogo, ad esempio, era un lazzo obbligato già nelle rappresentazioni dell'arte del Convitato. Negli appunti stesi a Parigi dall'Arlecchino Giuseppe Domenico Biancolelli (1636–1688) vi è descritto lo stesso lazzo: Arlecchino, servo di Don Giovanni, enuncia a Donna Elvira le conquiste del suo padrone leggendole da un lunghissimo rotolo che poi lancia sul pubblico, invitando gli spettatori a cercarvi il nome delle loro mogli; la stessa scena viene ancora indicata nella redazione del Convitato di Cicognini.

All'inizio dell'Empio punito di Filippo Acciaiuoli (1669) – una redazione lontana da quelle tradizionali – troviamo uno stalliere che canta: “Gran tormento che mi par/ lavorar/ la notte e 'l dì”. Immediatamente riecheggia l'apertura del Don Giovanni mozartiano: “Notte e giorno lavorar”. E la statua dell'Acciaiuoli: “Chi a vivande celesti un dì s'avezza,/ Ogni cibo terreno odia e disprezza”; e ancora quella di Da Ponte: “Non si pasce di cibo mortale/Chi si pasce di cibo celeste”.

Al di là dei debiti del Don Giovanni di Mozart nei confronti di altri Don Giovanni o Convitati, rimane il fatto che l'opera di Da Ponte e Mozart si afferma come la più grande e compiuta realizzazione del mito di Don Giovanni e che, proprio nell'aderenza a formule e motivi della lunga tradizione del Convitato, da una parte, e di folgoranti innovazioni dall'altra, risiede la grandezza e forse l'unicità di quest'opera.

Nuove pratiche musicali

La musica nelle colonie

Nel corso del Settecento le colonie dell'America del Nord danno vita a un particolare genere di canto religioso che utilizza, probabilmente in modo indipendente rispetto alla pratica europea, strutture a canone. Questi canti, che hanno un'ampia diffusione, prendono il nome di fuguing tunes. Se la musica religiosa è dominante, per l'impegno del rigore anglicano e di altre Chiese riformate, nelle città incomincia a essere praticata (per lo più ad opera di musicisti immigrati) la musica da camera, profana.

Caratteri generali

I coloni europei che dall'inizio del Seicento avviano il popolamento bianco dell'America del Nord portano nel Nuovo Mondo anche il loro patrimonio musicale popolare. Ed è questa eredità che da un lato si fissa nella memoria delle comunità più isolate, tramandando sino a noi canti che nei Paesi d'origine si sono perduti o si sono fortemente trasformati, e dall'altro costituisce la base per la formazione della musica popolare americana così come noi oggi la conosciamo. Le vecchie canzoni e le vecchie ballate britanniche si sono conservate soprattutto nell'area degli Appalachi.

La musica popolare americana che si sviluppa sull'eredità europea è il risultato delle modificazioni indotte dal tempo, dalle forti specificità economiche, sociali, culturali e dalle particolari vicende storiche della nuova patria dei coloni europei; ma è allo stesso tempo una conseguenza

inevitabile del mescolarsi e sovrapporsi di differenti contributi etnici e linguistici europei e africani. È soprattutto nella musica popolare che la cultura americana esprime la sua specificità non indigena e poliglotta; in questa formazione infatti non ha parte la musica degli indiani che solo molto più tardi, cioè alla fine dell'Ottocento, sarà riscoperta e alimenterà una corrente musicale "indianista".

La matrice puritana – e comunque di accesa impronta religiosa riformata – di larga parte dell'immigrazione britannica, olandese, tedesca e in parte anche francese nell'America del Nord agisce in modo determinante sulla formazione di una prima "musica d'arte" americana che si sviluppa con un'attività compositiva ed esecutiva di destinazione religiosa. In moltissime situazioni viene apertamente espresso il rifiuto di ogni musica profana, indicata quale opera del diavolo, "nutrimento di tutti i vizi e corruzione per la gioventù".

Queste interdizioni tuttavia non riescono a eliminare la pratica del canto profano.

La musica religiosa: nascita di una tradizione vocale

A partire dalla tradizione del canto dei salmi secondo la tradizione della Chiesa anglicana e della Riforma protestante, trapiantata dai coloni nel Nuovo Mondo, si costituisce un primo corpus di inni e canti religiosi con un distintivo carattere "americano", proprie strutturazioni musicali e anche propri modi esecutivi. Già nel 1640 i pastori della Massachusetts Bay Colony curano la pubblicazione di un proprio libro di canti, il Bay Psalm Book, al quale ne seguono molti altri.

È però nel Settecento che si sviluppano le "scuole di canto" americane, sotto lo stimolo dei pastori, delle comunità religiose e per opera di direttori di coro e musicisti, spesso itineranti, che danno vita a organizzate scuole di canto in tutte le colonie. Molti direttori pubblicano gli inni, i canti, i salmi e le canzoni per uso domestico che essi stessi hanno composto o che altri hanno raccolto in tune-books. I testi dei canti religiosi sono in larga misura assunti dalle traduzioni metriche dei salmi e dagli inni di Allen, Tate e Brady, e soprattutto di Isaac Watts.

La musica di questi primi compositori americani ha le sue radici nel patrimonio musicale britannico e tedesco della Riforma, ma le musiche portate dall'Europa avevano già subito molte trasformazioni nell'uso prevalentemente orale.

Soprattutto è ormai molto imprecisa la conoscenza tecnica del comporre; così proprio l'"inesperienza" e la modesta competenza musicale dei primi compositori del New England determinano il formarsi di una nuova tradizione che nell'Ottocento – ma ancora nel Novecento – sarà giudicata piena di "errori" e "primitiva".

L'"inesperienza" spinge i compositori a privilegiare il più "naturale" svolgimento melodico modale della voce, a cercare imprevedibili soluzioni

armoniche di “compromesso” e arditezze prosodiche di grande fascino e di forte intensità emotiva.

Pur essendo canti corali, queste composizioni dell’America coloniale non utilizzano una vera e propria polifonia ma sviluppano spesso un vivace, originale ed elementare stile fugato, strettamente omofonico, che è ben lontano, in pieno Settecento, dalla perfezione e dalla sapienza bachiana.

Se infatti i fuguing tunes presentano un solido impianto triadico, la sensibilità si mantiene evidentemente di tipo melodico e non propriamente armonica; in questa struttura le frequenti “note sbagliate” o le altrettanto frequenti e inevitabili dissonanze generano conseguenze sonore che sono per noi quanto mai cariche d’emozione e rivelano le notevolissime capacità di immaginazione e soprattutto di funzionale genuinità degli autori.

Tra i compositori del New England di salmi e inni corali, in forma fugata e non, si possono ricordare, per il XVIII secolo, Timothy Swan, Justin Morgan, Simeon Jocelin, Samuel Holyhoke, Jacob Kimball, Bruce Randall, Josiah Flagg e Daniel Reed. La produzione di musica corale religiosa in questo periodo è enorme: limitandosi ai fuguing tunes, fra il 1761 e il 1810 compaiono 286 raccolte a stampa che contengono oltre mille composizioni.

Un tipico esempio di fuguing tune è di Daniel Reed, uno dei più prolifici autori del New England, che per questa composizione utilizza il testo di un inno natalizio di Nahum Tate, pubblicato nel 1700. Il canto è trascritto con note di forma differente (four sharp notes); non vi è infatti una norma costante per questa tecnica di notazione e i vari autori utilizzano sistemi differenti in relazione alle abitudini delle diverse zone e comunità.

Questo espediente grafico è destinato ad aiutare i cantori non esperti nella lettura del pentagramma. Spesso questa notazione prescinde anche dal rigo.

Nelle colonie, inoltre, ha larga diffusione anche il vecchio sistema di solmisazione inglese Gamut (o grounds of music o fasola: Fa, Sol, La).

Il più popolare autore di canti religiosi è William Billings (1746–1800), un personaggio anche fisicamente “pittresco”: cieco da un occhio e zoppo da una gamba, ha un braccio anchilosato e un gran vocione rauco. Conciatore da giovane, Billings è il primo musicista professionista del New England e le sue composizioni vengono pubblicate in diverse raccolte che hanno enorme diffusione. Billings è anche autore di canti patriottici: il suo Chester è la canzone più popolare durante la Rivoluzione americana.

La musica popolare profana e la musica d’arte

La forte pressione della musica religiosa non impedisce il mantenersi e il formarsi di un vasto repertorio profano popolare e neppure il sorgere di una musica strumentale d’arte.

È negli ambienti colti e cittadini – soprattutto Boston e Filadelfia – che nella seconda metà del Settecento incominciano a essere presenti musica da

camera, songs e romanze – d'importazione o di chiaro modello europeo –, opera in buona parte di musicisti formatisi in Europa.

Per l'importanza storica nei primordi della musica colta in America del Nord più che per le loro qualità musicali – anche se alcune pagine, soprattutto vocali, sono interessanti – sono da ricordare Francis Hopkinson (1737–1791), che sarà tra i firmatari della Dichiarazione d'indipendenza; Alexander Reinagle (1756–1809), figlio di immigrati austriaci; Raynor Taylor (1747–1825), nato in Inghilterra; Chevalier Marie Robert de Leumont, fuggito dalla Francia durante la Rivoluzione, attivo a Boston dall'ultimo decennio del XVIII secolo e morto nel 1812; John Christopher Moller (1750–1803 ca.), nato in Germania; Joseph Gehot, nato in Belgio nel 1756; Johann Friedrich Peter (1746–1813), nato in Olanda da genitori tedeschi e membro della Moravian Brethren; e l'italiano Gaetano Franceschini, attivo in America negli ultimi tre decenni del secolo, musicista e violinista nonché mercante di liquori. Ma, dalla seconda metà del XVIII secolo, sono attivi nell'America del Nord anche altri musicisti italiani: Giovanni Palma, forse il primo musicista giunto nel nuovo continente dall'Italia; Francesco Alberti, maestro di musica di Thomas Jefferson; Nicola Biferi, Pietro Soldi e Filippo Trisobio.

Se l'opera in musica è ancora assente nell'America del XVIII secolo, incomincia a emergere un teatro musicale sul modello della ballad opera inglese. Probabilmente la prima ballad opera americana è *The Disappointment or The Force of Credulity* di Andrew Barton, annunciata a Filadelfia nel 1767 e non si sa se poi effettivamente rappresentata. Fra le arie utilizzate da Barton vi è anche quella della canzone *Yankee Doodle*, che diverrà popolarissima con la Rivoluzione ed è attestata in questa ballad opera per la prima volta.

Canzone di scherno sui coloni Americani da parte europea
Yankee Doodle, or The Yankee's Return From Camp

Father and I went down to camp,
along with Captain Gooding;
There we see the men and boys
as thick as hasty pudding.
Yankee Doodle keep it up,
Yankee Doodle dandy;
mind the music and the step
and with the girls be handy.
And there we see a thousand men,
as rich as 'Squire David;
and what they wasted every day,
I wish it could be sav-ed.

And there we see a swamping gun,
large as a log of maple,
upon a duced little cart,
a load for father's cattle.
And every time they shoot it off,
it takes a horn of powder;
it makes a noise like father's gun,
only a nation louder.
I see a little barrel to,
the heads were made of leather;
they knocked upon't with little clubs,
and called the folks together.
The flaming ribbons in their hats,
they looked so tearing fine, ah,
I wanted plaguily to get,
to give to my Jemima.
I see another snarl of men,
a digging graves, they told me,
so tarlal long, so tarnal deep,
they 'tended they should hold me.
It scar'd me so, I look'd it off,
nor stopp'd, as I remember,
nor turn'd about 'till I got home,
lock'd up in other's chamber.
La musica delle rivoluzioni

Canti, strofette e inni accompagnano il cammino e celebrano gli eroi delle due grandi rivoluzioni del Settecento, quella che porta alla nascita degli Stati Uniti, rivoluzione americana, e la Rivoluzione francese. Tuttavia le diverse condizioni culturali e sociali dei due Paesi determinano conseguenze diverse anche nelle manifestazioni musicali degli eventi rivoluzionari. In Francia sono compositori anche di grandi qualità, come Cherubini, a offrire alla Rivoluzione la sua "rappresentazione sonora".

La rivoluzione americana

Gli anni della rivoluzione americana trovano la vita musicale delle colonie inglesi d'America dominata dal canto religioso e dai primissimi tentativi di sviluppo di una pratica musicale vocale e strumentale profana. Fra i coloni sono largamente diffuse canzoni popolari portate dall'Europa, oppure rimaneggiate o nuovamente composte a partire dai modelli europei. Ed è proprio sul terreno della canzone popolare che cresce, sotto lo stimolo emotivo della guerra e di interessi propagandistici, il repertorio rivoluzionario.

Già al tempo della guerra degli Inglesi contro i Francesi e gli Indiani per la conquista del Canada (1756-1763) nelle colonie vi è un fiorire di canzoni ispirate agli eventi bellici, create sia da soldati inglesi che da coloniali arruolati nell'esercito britannico.

La battaglia della resa di Québec (1759), nella quale muoiono sia il comandante inglese, James Wolfe, sia quello francese, Louis Montcalm, ispira una ballata - *The ballad of Montcalm and Wolfe*, pubblicata in un foglio volante (*broadside*) - che rimarrà a lungo nella memoria degli abitanti della valle dell'Hudson.

Tra le canzoni popolari che hanno maggior diffusione durante la rivoluzione, *Yankee Doodle* è sicuramente quella a cui è affidata più che ad ogni altra la memoria di quegli avvenimenti: essa costituisce per noi la "rappresentazione sonora" della rivoluzione americana. La semplice melodia "a ballo" di *Yankee Doodle* è una di quelle "arie vaganti" la cui origine è impossibile da identificare; sarebbe stata presente in Francia e in Olanda, in Inghilterra fin dal tempo di Oliver Cromwell, in America durante la guerra per il Canada e, cantata dai soldati inglesi, nei primi mesi della rivolta dei coloni. Anche l'autore del testo rivoluzionario americano è sconosciuto.

Se ricca è la produzione di canzoni popolari nel periodo della rivoluzione, non si può dire altrettanto per le composizioni "colte". Già prima dei fatti di Boston, che scatenano la rivolta dei coloniali e l'inizio della rivoluzione, il rapido deteriorarsi dei rapporti con l'Inghilterra determina una battuta d'arresto nella vita musicale del periodo, peraltro non particolarmente vivace. In America non vi sono praticamente compositori professionisti e la crisi politica determina un'intensissima attività propagandistica, pubblicitaria e organizzativa che allontana molti "dilettanti", in altro occupati, dallo scrivere musica e dal promuovere iniziative musicali, fatta eccezione per quelle religiose.

Con lo scoppio della rivoluzione questa situazione diviene ancor più grave, anche perché nell'ottobre 1774 il Congresso continentale, appena nominato, conscio che la guerra è imminente, vota una raccomandazione per bloccare ogni spesa superflua. Vengono così sospese quasi tutte le manifestazioni teatrali e musicali.

Le poche iniziative musicali del periodo di guerra sono di carattere patriottico. Come contributo allo sforzo bellico e stimolo alla coscienza civica e militare, alcuni compositori offrono canzoni e cantate: perlopiù sono

pagine musicalmente modeste, ma interessanti dal punto di vista documentario. Tra queste due composizioni hanno particolare diffusione e successo, tanto da trovare anche una circolazione popolare. Una è Bunker Hill di Andrew Law che, studente all'università di Rhode Island, la scrive subito dopo la vittoria dei coloniali nella battaglia di Bunker Hill (1775), utilizzando il testo di un' "ode saffica", The American Hero di Nathan Miles. L'altra è Chester di William Billings; l'autore questa volta non è un "dilettante", ma un musicista che ha lasciato un gran numero di inni religiosi e salmi. Chester sarà assunto come canto di marcia dalla milizia del New England (i Minutemen) nel corso della guerra.

Inoltre, per il suo significato e le sue fortune, questo canto verrà definito "l'equivalente americano del Ça ira e della Marseillaise".

Ancora legata alla memoria della rivoluzione è una composizione di George K. Jackson del 1799, vale a dire appartenente al periodo postbellico del great awakening che vede anche il rapido fiorire di attività musicali; si tratta di The Funeral Dirge for General Washington, scritta in occasione dei solenni funerali di George Washington, con cui si chiude anche simbolicamente la stagione della rivoluzione americana e della sua musica.

La Rivoluzione francese

Grandi sono la presenza e l'importanza della musica nella Rivoluzione francese. In questi anni, infatti, si assiste in Francia a un'enorme produzione musicale e a un massiccio uso "patriottico" della musica e in questo contesto si formano anche pubbliche istituzioni musicali destinate a divenire un modello per tutta l'Europa. Diversamente da quanto accade nelle colonie americane, in Francia la Rivoluzione esplose in un contesto di grande attività e cultura musicale. Il risultato è una vasta produzione non solo di canzoni popolari o di carattere popolare, ma anche di grandi composizioni capaci di sopravvivere – per la loro qualità – all'occasione "patriottica" e celebrativa per la quale funzionalmente sono nate e in grado, quindi, di portare alla musica un contributo decisivo, soprattutto per quanto riguarda lo sviluppo degli strumenti a fiato.

Le due canzoni popolari che connotano il primo momento rivoluzionario sono Ça ira e La carmagnole, ancor oggi fra i simboli non soltanto della Rivoluzione francese ma di tutti gli empiti rivoluzionari.

Ça ira nasce in occasione della festa della Federazione del 14 luglio 1790, nel primo anniversario della presa della Bastiglia, la prima delle grandi feste celebrative della Rivoluzione. Grazie al lavoro in gran parte volontario dei cittadini, il Campo di Marte di fronte all'Ecole Militaire viene enormemente ingrandito – deve accogliere una folla di 400 mila persone sedute e sono costruiti tre grandi archi trionfali, un padiglione per il re, un tempio centrale e l'altare della Patria, capace di ospitare 200 preti.

In questo impressionante scenario la musica ha una parte di grande rilievo: dopo la messa officiata da Talleyrand, in questi anni vescovo di Autun, e il

discorso di La Fayette e di altri rappresentanti, viene eseguito il Te Deum scritto per l'occasione da François-Joseph Gossec.

Tutta la festa è accompagnata dall'esecuzione cantata di Ça ira da parte dell'enorme pubblico. Le strofe del testo sono adattate alla melodia di una contraddanza, Le carillon national, pubblicata all'inizio di quello stesso 1790 e divenuta popolare. Scrive la "Chronique de Paris", in data 9 luglio 1790: "Non vi è corporazione che non voglia contribuire ad alzare l'altare della Patria. Una musica militare le precede [.....]. Loro cantano in continuazione un refrain che in questi giorni è diventato di moda, Le carillon national e lo cantano con le parole Ça ira! ça ira! ça ira!".

La carmagnole nasce poco più tardi, nel 1792 - dopo la convocazione della Convenzione nazionale e l'arresto del re - e trova subito larghissima diffusione, fondendosi anche con Ça ira. Sia Ça ira sia La carmagnole avranno infatti un gran numero di testi, a seconda delle occasioni, e si fonderanno spesso.

La carmagnole fa il suo ingresso nell'opera in musica nel 1794; è citata da Grétry nella gavotte retenue dell'opera in un atto La rosière républicaine, rappresentata al Théâtre des Arts. L'opera racconta la trasformazione della tradizionale Fête de la rosière (festa del maggio) da religiosa, qual era diventata, in festa della Virtù e della Ragione. La gavotta vede i preti che danzano avec grâce quando, a un tratto, i contadini gridano "Dansons la carmagnole!"; il parroco del paese allora implora in ginocchio, ma i contadini si mettono a ballare e alla fine anche lui diventa sanculotto.

Il passaggio dalla aristocratica gavotte retenue, simbolo del vecchio regime, alla plebea carmagnole rappresenta, in modo semplice ma efficace, la rottura rivoluzionaria.

L'operina di Grétry è uno dei molti spettacoli teatrali in prosa, versi e musica che animano le scene francesi in questi anni e che sono incentrati su soggetti specificamente rivoluzionari o storici - per lo più greci e romani - adattabili allo spirito del momento. Alcuni titoli possono offrire un saggio di quel teatro "militante": Le siège de Lille, Le reveil du peuple, Les vrais sans-coulottes, Les loups et les brebis ecc.

Del 1792 è il Chant de guerre pour l'Armée du Rhin, noto in seguito come La Marseillaise. Questo canto, destinato a diventare non soltanto l'inno nazionale della repubblica francese ma il simbolo in tutto il mondo dei valori di libertà e democrazia, è per la prima volta intonato a Strasburgo il 29 aprile 1792. La leggenda vuole che a cantarlo sia il suo stesso autore, il tenente Claude Rouget de Lisle, mentre in realtà a intonarlo sarebbe stato il sindaco di Strasburgo, e padrone di casa, il barone Dietrich, accompagnato al cembalo dalla moglie e da Rouget de Lisle al violino. Scritto con intenzioni patriottiche nel corso della guerra contro la prima coalizione, il Chant de guerre pour l'Armée du Rhin assume ben presto un valore simbolico rivoluzionario che va ben al di là delle intenzioni del suo moderato autore (De Lisle, di famiglia realista, è egli stesso costituzionalista).

Il canto di Rouget de Lisle, diffuso dapprima fra i soldati dell'Armata del Reno, non ha un successo immediato. Ma nel maggio viene cantato a un banchetto a Marsiglia e questa volta ha un grandissimo impatto: viene subito intonato dai reggimenti marsigliesi in marcia verso Parigi che lo canteranno anche il 30 luglio durante l'assalto delle Tuileries. Diviene così, nel dire comune, "il canto dei marsigliesi" e poi La Marsigliese.

Certo la Marsigliese che noi oggi ascoltiamo presenta alcune differenze, nella melodia e nel testo, rispetto all'originale. La prima versione viene armonizzata da Madame Dietrich, la signora con competenze musicali presente alla serata di Strasburgo, e ha un andamento che non si presta facilmente all'esecuzione da parte delle bande e dei cori. Gossec ne stende poi una nuova versione, un po' semplificata, metricamente e ritmicamente più lineare, "depurata" di alcune dissonanze e priva del colore un po' cameristico e settecentesco dell'originale. In seguito l'inno subirà poche altre trasformazioni, che riguardano soprattutto i tempi e i modi d'esecuzione, fino alla forma attuale, ufficialmente adottata come inno della repubblica francese.

Anche il testo viene emendato: differenze abbastanza importanti si possono cogliere confrontando le due versioni.

Negli anni rivoluzionari la musica per le feste, i rituali e i funerali repubblicani è fornita dai musicisti dell'Institut National de Musique, organizzativamente e amministrativamente diretto da Bernard Sarrette.

Già alla grandiosa festa della Federazione del 14 luglio 1790 la musica ha una parte di rilievo; a Gossec viene chiesto un Te Deum. Con la cerimonia per la traslazione al Panthéon della salma di Voltaire (11 luglio 1791), scenograficamente predisposta da David, le musiche commissionate non sono più religiose, ma specificamente pensate per il nuovo rituale laico e repubblicano; per questa occasione Gossec scrive un Canto patriottico pieno di impeti eroici.

Alla seconda festa dei Federati non ci sono più né i preti né il Te Deum, ma l'inno del 14 luglio ancora di Gossec. Per le cerimonie, le feste e i funerali che segnano la vita repubblicana decine sono poi le composizioni d'occasione, di Gossec, Cambini, Catel, Cherubini, Lesueur, Méhul.

La necessità di offrire un ambiente sonoro emozionante e coinvolgente alle masse che partecipano a questi riti determina lo sviluppo - talvolta anche abnorme - degli organici e porta inoltre a modificare la compagine strumentale. Sono naturalmente gli strumenti a fiato che partecipano a questa trasformazione che dà origine anche alla banda moderna.

Molte composizioni d'occasione di questo periodo sono certo retoriche e di maniera, ma alcune rivelano le alte qualità musicali dei loro autori e da alcuni anni, dopo un lungo oblio, le pagine più belle o interessanti sono state riscoperte. Tra queste l'Hymne funèbre sur la mort du general Hoche, di Luigi Cherubini, su testo di Marie-Joseph Chénier. Il generale Lazare Hoche,

comandante delle armate francesi del Reno e della Mosella, figlio di un accalappiacani, muore a Wetzlar – nella Prussia renana – il 18 settembre 1797, a soli 29 anni. Il Direttorio, che aveva visto in Hoche l'unico in grado di opporsi all'ascesa di Napoleone, ne trasporta la salma a Parigi e organizza una solenne cerimonia funebre al Campo di Marte.

Secondo una diffusa abitudine, nel 1836 Cherubini riutilizzerà una delle due marce funebri di questo omaggio all'eroe repubblicano Hoche per i funerali di Carlo X, cioè quel conte di Artois, fratello di Luigi XVI e capo della nobiltà in esilio, che dopo la Restaurazione diviene re di Francia. L'altra marcia funebre verrà invece suonata, nel 1842, ai funerali dello stesso Cherubini, al cimitero del Père Lachaise.

Mentre Cherubini e i suoi colleghi del conservatorio passano dalle accese vocazioni rivoluzionarie al servizio cerimoniale di Napoleone imperatore, preparandosi a mettere il loro mestiere a disposizione dei sovrani della Restaurazione, un intraprendente francese, del quale non ci è stato tramandato il nome ma del quale conosciamo la divertente immagine, fa fortuna nelle coffee houses di Londra, sulle memorie della rivoluzione spacciandosi per il cocchiere di Robespierre e per il ghigliottinatore di Luigi XVI. Questo francese nel 1803 attrae il pubblico londinese con l'evocazione paurosa del suo preteso passato sanguinario e con un insieme di sette tamburi sui quali esegue, a torso nudo, un suo concerto.

(F. Chailley, *La Marseillaise: étude critique sur ses origines*, Nancy, 1960).

La nascita degli inni nazionali

Il concetto moderno di inno nazionale è legato a quello di “nazione” che si afferma nella seconda metà del Settecento e che nasce dal rivolgimento non solo politico, ma anche sociale e ideologico determinato dalla Rivoluzione francese. Nel nuovo contesto, l'inno nazionale esprime simbolicamente l'unità di un popolo raccolto attorno a una bandiera e teoricamente manifesta in musica le specificità, l'individualità di cultura e di sentimenti di una comunità di cittadini.

La Marsigliese

Con la Rivoluzione francese nasce la “nazione”, non composta da sudditi ma da cittadini e simbolicamente rappresentata da una bandiera e da una musica, non più emblemi di una monarchia di un re o di un principe, ma dell'insieme di tutto il popolo. È quindi giusto vedere nella Marsigliese il primo vero inno nazionale moderno. La forte carica simbolica di questo inno farà sì che esso acquisti quasi subito un significato che trascende la rappresentazione nazionale, per diventare una manifestazione “sonora” internazionale, collegata a tutti i moti rivoluzionari in Europa, a tutti i movimenti tesi ad abbattere l'assolutismo monarchico e ad affermare valori democratici. Infatti, prima che L'Internazionale si imponga quale manifestazione libertaria, è la Marsigliese (1760–1836) il canto che percorre l'Europa per esprimere ansie di libertà e intenzioni repubblicane, e per

questo motivo viene proibito dalle polizie dei Paesi governati da monarchie assolute.

Così la Marsigliese viene tradotta in varie lingue e la sua musica utilizzata per parafrasi e nuovi testi in differenti nazioni e, nella stessa Francia, in diversi contesti politici. Proprio in Francia, per esempio, la melodia della Marsigliese avrà un nuovo testo nella rivoluzione parigina del 1848 e questo nuovo canto sarà intonato anche da Lamartine. E ancora nei giorni della Comune, la musica della Marsigliese avrà un altro testo con parole di Madame Jules Faure. Anche in Italia la Marsigliese ha avuto nuovi testi in italiano. Dopo le traduzioni e parafrasi del periodo giacobino, a Firenze durante i moti bakuniniani del 1868 circola un canto – non sappiamo se intonato sull'aria dell'inno francese – che fa riferimento a quell'inno.

Madame Jules Faure

Testo della Marsigliese nei giorni della Comune

Français! ne soyons plus esclaves

Français! ne soyons plus esclaves

sous le drapeau, raillons-nous

sous nos pas, brisons les entraves

quatre-vingt-neuf, réveillz vous

Frappons du dernier anathème

ceux qui, par un stupide orgueil

ont ouvert le sombre cercueil

de nos frères morts sans emblème

Chantons la liberté

défendons la cité

marchons, marchons

sans souverain

le peuple aura du pain.

E ancora, sempre nel clima della prima Internazionale, il giornale fiorentino "L'Anarchia" (n. 10, 18 novembre 1877) pubblica un testo dell'avvocato napoletano Stanislao Alberici-Giannini che propone nuove parole sulla musica evocatrice della Marsigliese.

Citazioni della Marsigliese sono presenti anche in varie composizioni cameristiche e sinfoniche di Salieri, Schumann, Wagner, Liszt, Ciaikovskij, Mendelssohn e Debussy. In Francia, con il secondo impero, la Marsigliese, ormai troppo rivoluzionaria, viene sostituita da due nuovi inni, Partons pour la Syrie (alla stesura del suo testo avrebbe partecipato anche Ortensia, madre di Napoleone) e Le salut de l'Empire (Veillons au salut de l'Empire), composto nel 1792 da Nicolas-Marie Dalayrac (1753-1809), adattando un'aria della

sua opera Renaud d'Ast del 1785. E solo con la fine del potere napoleonico la Marsigliese viene reintrodotta come inno nazionale.

God bless our gracious King

Sotto l'impatto dei valori provocatori e unificanti della Marsigliese, anche le grandi monarchie europee sono spinte ad assegnare ai propri inni di celebrazione un significato nazionale. Se infatti il God Save the King britannico è cronologicamente antecedente all'inno rivoluzionario francese, è nel periodo della guerra con la Francia che questo canto assume gradualmente quei caratteri di unità nazionale che originariamente non aveva e, da canto dei fedeli di casa d'Hannover contro i fedeli di casa Stuart, diventa l'inno della nazione britannica.

Sull'origine di God Save the King curiosamente non si hanno dati certi: l'inno è stato attribuito a vari autori, ma nessun dato sicuro è stato stabilito, nonostante il gran fiorire di ricerche, congetture e ipotesi. Secondo alcuni, la melodia deriverebbe da una composizione, Ayre, di John Bull, musicista della corte di Giacomo I; più attente ricerche hanno poi dimostrato che, nonostante alcuni punti di contatto fra le due musiche (qualche somiglianza nella linea melodica e l'insolita struttura di sei battute più otto), non vi è alcuna prova che effettivamente la composizione di John Bull sia all'origine dell'inno britannico. Un più attento esame del manoscritto ha inoltre dimostrato come i diesis, che portano Ayre in La maggiore, siano di mano posteriore e forse apposti proprio per avvicinare la melodia a quella di God Save the King; il presumibile originale in La minore presenta infatti una maggior distanza dalla musica dell'inno.

È probabile che, secondo il costume del tempo, Ayre di John Bull sia l'elaborazione di una melodia diffusa in Gran Bretagna fra Cinque e Seicento, e God Save the King potrebbe derivare dallo stesso ceppo melodico. Un altro presunto autore della musica dell'inno è Henry Carey, autore di vari songs intorno al 1750 (la sua canzone più famosa è Sally in our Alley).

Nel 1795 il figlio di Carey avanza una richiesta al parlamento per ottenere una pensione, affermando che nel 1743 il padre ha scritto musica e parole di God Save the King, senza però poter addurre prove tali da ottenere la pensione e il riconoscimento del padre quale effettivo autore del canto.

Anche il dottor Arne è stato indicato come possibile autore, ma in realtà egli non è che l'armonizzatore per la prima esecuzione conosciuta del canto, avvenuta nel 1745 al Drury Lane Theatre e primo dato certo nella storia di quest'inno. Quando il 28 settembre 1745, l'anno della seconda ribellione giacobita, giunge a Londra la notizia che Charles Edward Stuart ha sconfitto a Prestonpans le forze inglesi inviate a fermare la sua avanzata verso sud, i sostenitori di Giorgio II cadono nella costernazione, mentre quelli della casa Stuart naturalmente esultano. Nelle vie della capitale inglese i sostenitori del Bonnie Prince Charlie cantano: "Ci accuccheremo vilmente ai tiranni?/ Ammetteremo una spada straniera?/ Sarà bandito un Reale Stuart/ mentre uno straniero governa il giorno?". I Whigs, sostenitori della casa d'Hannover,

pensano allora di promuovere la sera stessa una manifestazione al Drury Lane, prima dell'inizio dello spettacolo, per sollevare gli animi degli antigiacobiti. Il "Daily Advertiser" così riferisce l'avvenimento: "Lo scorso sabato sera il pubblico del Drury Lane è stato piacevolmente sorpreso da un gruppo di gentiluomini che sono entrati in teatro cantando un inno che incomincia con 'Dio benedica il nostro nobile re'". Nei mesi successivi, il canto viene nuovamente eseguito in altri teatri e sale pubbliche, diventando popolare e viene pubblicato, con la musica, sul "Gentleman's Magazine".

Nel tempo il testo ha subito molte trasformazioni per adattarlo al mutare dei tempi e ai nomi dei diversi re inglesi. Nel 1745 al Drury Lane viene cantato con l'incipit "God bless our noble King/ God save Great George the King", ma lo stesso anno nella prima edizione a stampa compare "God save our Lord the King/ Long live our noble King" che con l'ascesa al trono di Guglielmo IV diventa poi "God save our gracious King/ William our noble King". L'operazione non è possibile per la regina Vittoria - incantabile sarebbe stato "God save Victoria the Queen" - e così viene fissata la forma ancor oggi in uso "God save our gracious Queen". Nei primi anni, dopo la definitiva sconfitta di Charles Edward Stuart nella battaglia di Culloden Moor (1746), la prudenza suggerisce, per esempio, ai cittadini di sentimenti giacobiti di cantare "God save our Lord the King/ God save the King I mean", cioè "il re che ho in mente io".

Benché considerato inno nazionale, God Save the King non ha mai avuto una codificazione musicale ufficiale. Nel 1933, su richiesta di re Giorgio V - che considera ormai troppo veloce e allegro il tempo adottato per l'esecuzione dalle bande militari - viene pubblicato un arrangiamento destinato proprio a queste che restituisce all'inno il suo carattere di solenne anthem, di cantico quasi religioso con una prima parte lenta e pianissimo e una seconda parte più mossa e forte.

Tale versione viene adottata dalle bande militari, ma continuano a circolare e a essere usati arrangiamenti diversi. Nel corso dell'Ottocento l'inno britannico viene adottato anche da altre nazioni (Danimarca, Svezia, Russia, fino al 1917, e persino Stati Uniti, fino al 1931) a dimostrazione di quanto poco nazionali, in molti casi, siano le musiche di questi inni e quanto poco esse riflettano l'animo di uno specifico popolo.

Attualmente è ancora inno nazionale del Liechtenstein.

Dal 1796 l'aria di God Save the King viene utilizzata come inno del Regno di Prussia, Heil dir im Siegerkranz, su testo di Heinrich Harris, e nel 1818 verrà sostituito dal Preussischer Volksgesang (Wo ist das Volk, da kühn von Tat) di Spontini che resterà in uso per 20 anni; viene quindi adottato un inno di August Heinrich Neithardt (testo di Bernhard Tiersch), Ich bin ein Preusse. Con la proclamazione dell'impero di Germania (1871) si rende necessario un nuovo inno e viene quindi ripresa la melodia dell'inno britannico con il testo di Heinrich Harris, rivisto da G.B. Schumacher. Nel 1922, con l'avvento della repubblica, l'inno imperiale viene sostituito da Deutschland, Deutschland

über alles, sulla stessa melodia dell'inno asburgico, ma in una forma assai meno settecentesca e più marziale. Con l'avvento di Hitler al potere a questo inno viene affiancato quello del partito nazionalsocialista, l'Horst Wessel Lied, con le parole applicate nel 1930 da Horst Wessel a una vecchia canzone militare. E nel 1950 la melodia di Haydn, che già era stata dell'impero asburgico, viene riadottata con un testo ampiamente rimaneggiato per renderlo meno aggressivo.

La melodia dell'inno britannico è stata utilizzata anche quale inno svizzero, e come tale, God Save the King - Rufst du mein Vaterland nella versione in tedesco, testo di Johann Rudolf Wyss (1782-1830) - rimane in uso fino al 1961. All'indomani della seconda guerra mondiale è però ravvisata l'opportunità di dotare la Svizzera di un proprio canto, mettendo da parte con la musica anche il vecchio testo che nella non felicissima versione in italiano iniziava con "Ci chiami, o patria", per proseguire con versi ormai anacronistici, quali "Uniti impavidi snudiam l'acciar", o "dolce, o Elvezia, morir per te". Così il Consiglio federale decide di adottare in via provvisoria - per un periodo di tre anni - il Salmo svizzero, un inno religioso composto nel 1835 dal gesuita Alberich Zwyssig (1808-1854), maestro di cappella del convento di Wettingen, ispirato al Salmo XVIII. Il Salmo svizzero (che, nella versione italiana, recita "Quando bionda aurora/ il mattin c'indora/ l'alma mia t'adora/ Re del ciel!/ Quando l'alpe già rosseggia/ a pregar allora t'atpeggia/ in favor del patrio suol/cittadino, Dio lo vuol!...") si è dimostrato però molto difficile da cantare in modo appena decoroso da non professionisti.

Nel 1971, perciò, il Consiglio federale commissiona un nuovo inno a un compositore assai noto, Paul Burkhard, e a un giovane poeta, Herbert Meier. Il nuovo inno dovrebbe rappresentare la Confederazione fuori da stereotipi e luoghi comuni, esprimendo i tradizionali sentimenti pacifisti e democratici del Paese. Ma gli autori forse vanno oltre i propositi innovatori del Consiglio federale e presentano un inno nel quale figurano (nella traduzione italiana) i versi: "Vogliamo aprire le porte a tutti/ compresi quelli che fanno domande" o "Vogliamo sfatare le false leggende/ e non affidarci a nuovi feticci". L'idea di aprire i confini proprio a tutti e, soprattutto, di sfatare le "false leggende" - cioè Guglielmo Tell - non trova molto favore, suscitando al contrario rimostranze. Così il nuovo inno non viene adottato e, al suo posto, nel 1981 è ricollocato il Salmo svizzero, ufficiale per l'esercito e le rappresentanze diplomatiche all'estero.

Gott erhalte den Kaiser!

Accanto al britannico God Save the King e alla francese Marsigliese, il terzo grande inno nazionale che appare alla fine del Settecento, nel clima acceso delle guerre napoleoniche, è quello dell'Impero asburgico composto da Joseph Haydn.

Il nuovo inno nasce, in un certo senso, sul modello ideologico (ma anche con qualche coincidenza, forse inevitabile, nel testo) di quello britannico. Haydn

è già stato due volte a Londra, nel 1790 e poi nel biennio 1794-1795, e il suo scopo è offrire un simbolo sonoro che possa esercitare una funzione esortatrice e unificatrice con l'affermazione della lealtà alla casa d'Asburgo di tutti i popoli dell'impero, in un difficile periodo di guerra con i Francesi. E in questo senso l'inno asburgico si propone esplicitamente come l'anti-Marsigliese.

Haydn compone il suo inno nel 1797, utilizzando non già una melodia austriaca, ma – e la cosa è significativa del carattere multi-etnico dell'Impero asburgico – un tema popolare croato. Per stendere il testo venne chiamato il poeta di corte, Lorenz Leopold Haschka (1749-1827). Haydn, inoltre, utilizza lo stesso tema dell'inno nel secondo movimento del Quartetto per archi in Do, op. 76, #3, noto appunto come Kaiserquartett.

Per cogliere l'evolversi del significato evidentemente politico degli inni nazionali, è interessante notare che inizialmente quello asburgico appare con il titolo esplicitamente dinastico *Gott erhalte den Kaiser*, per poi assumere dal 1804 il titolo di *Volkshymne* (cioè Inno del popolo). L'inno sarà tradotto in tutte le molte lingue dell'impero.

Durante il succedersi dei diversi monarchi sul trono austriaco il testo ha subito modificazioni anche sostanziali. Nel 1835, con la salita al trono di Ferdinando I, l'inno viene rivisto da Karl von Holtei (1798-1880), acquisendo un nuovo inizio: "*Gott erhalte unsern Kaiser/ unsern Kaiser Ferdinand*". Ma, appena un anno dopo, il testo è nuovamente rimaneggiato da Joseph Christian von Zedlitz (1790-1862) e il nuovo inizio diviene: "*Segen Öst' reichs hohem Sohne/ unsern Kaiser Ferdinand*". Un'ultima versione si avrà infine nel 1854 con la salita al trono di Francesco Giuseppe I: per il nuovo testo viene bandito un concorso, vinto da Johann Gabriel Seidl (1804-1875). E questa versione rimane in uso nelle province dell'impero fino alla caduta della monarchia asburgica (1918).

Franz Joseph Haydn

Testo ufficiale per il Regno Lombardo-Veneto

Serbi Dio l'austriaco Regno

Serbi Dio l'austriaco Regno,

guardi il nostro Imperator!

Nella fé che gli è sostegno

regga noi con saggio amor!

Difendiamo il seggio avito

che gli adorna il regio crin!

Sempre d'Austria il soglio unito

sia d'Asburgo col destin.

Dell'industria a' bei tesori

sia tutela il buon guerrier;
incruenti e miti allori
abbian l'arte ed il saper!
Benedica il Cielo e renda
glorioso il patrio suol,
e pacifico risplenda
sovra l'Austria ognora il sol!
Pia difesa e forte insieme
siamo al dritto ed al dover,
e corriam con lieta speme
la battaglia a sostener!
Rammentando le ferite
che di lauri ci coprir;
noi daremo beni e vite
alla patria al nostro Sir.
Siamo concordi: in forze unite
del potere il nerbo sta!
Alte imprese fian compiute
se concordia in noi sarà.
Siam fratelli e un sol pensiero
ne congiunga e un solo cor!
Duri eterno questo Impero,
salvi Iddio l'Imperator!
Presso a lui sposa beata
del Suo cor l'Eletta sia,
di quei vezzi inghirlandata
che non temono l'età.
Sulla Mite in trono assisa
versi il Cielo ogni suo don;
salve Augusto, salve Elisa
e d'Asburgo la Magion!
F.J. Haydn, Kaiserhymne, 1797

Con la caduta della monarchia, dunque, e l'instaurazione della repubblica viene adottato in Austria un nuovo inno, Deutsch-Österreich, du herrliches Land, che però non incontra il favore popolare. Viene così ripresa la vecchia melodia di Haydn, ovviamente con un nuovo testo di Ottokar Kernstock (Sei gesegnet ohne Ende). Nel 1947, infine, la repubblica austriaca adotta un nuovo inno (Land der Berge, Land am Strome) con parole di Paula Preradovic, su una musica attribuita, anche se con forti incertezze, a Mozart.

Questa "polifunzionalità" nazionale e patriottica del tema di God Save the King suggerisce a Louis Moreau Gottschalk, il virtuoso pianista e brillante compositore di New Orleans, di comporre su di esso delle variazioni, di gusto molto chopinesco, per il pubblico di molti Paesi. Gottschalk compone infatti, in occasione di una tournée in Svizzera nel 1850, le Variazioni su God Save the King, che successivamente verranno reintitolate America.

La nascita della banda moderna

La Rivoluzione francese segna un punto di svolta nella storia della musica militare, che perde il suo carattere aristocratico e quasi cameristico divenendo uno strumento di propaganda politica. La banda diviene protagonista di tutti i grandi eventi festivi e funerari della vita repubblicana e funge da stimolo "nazionale" ai reggimenti. A partire dalla Francia il nuovo modello di banda si diffonde in Europa e, arricchitosi di strumenti e sonorità che derivano dalla musica militare ottomana, assume le caratteristiche che conserva ancora oggi.

La Rivoluzione francese e la nuova funzione della banda

È la Francia rivoluzionaria che dà vita alla banda moderna. Al momento della presa della Bastiglia le bande sono composte da un numero di elementi che varia da 8 a 12; appena un anno dopo a Parigi è già stata costituita una banda di 45 suonatori a piena paga e si assiste alla rapidissima crescita degli organici.

La Rivoluzione determina una modificazione profonda, addirittura un rovesciamento, della funzione della banda. Non soltanto esplodono le grandi feste e le nuove cerimonie civili con una partecipazione di massa che richiede un volume di suono sempre più grande, ma la stessa musica cerimoniale e militare muta radicalmente di senso: non è più addobbo sonoro per il re e la società aristocratica o sostegno alla marcia dei soldati regi, ma strumento "festivo" di emozione - e quindi di propaganda politica - in un eccitato contesto borghese e popolare, nonché stimolo "nazionale" ai reggimenti repubblicani. La musica militare e cerimoniale perde così il vecchio carattere aristocratico e quasi cameristico, per acquisire un vivo se pur solenne colore "popolare".

Il 20 settembre 1789 viene benedetta, in Notre-Dame, la bandiera della nuova Guardia nazionale di Parigi e in questa occasione fa il suo debutto anche la nuova banda del corpo, che tanta parte avrà nell'evoluzione della musique d'harmonie.

Inoltre, con la Rivoluzione francese e la formazione dell'esercito nazionale le bande regimentali cessano di essere "proprietà" degli ufficiali, che dovevano provvedere personalmente al loro mantenimento, e divengono parte organica dell'esercito.

Bernard Sarrette e l'Institut National de Musique

È Bernard Sarrette che, nella Parigi rivoluzionaria, contribuisce più di ogni altro al formarsi della banda moderna. Sarrette, che non è un musicista ma un organizzatore e un amministratore, sa cogliere il nuovo spirito del tempo e soprattutto sa capire i nuovi compiti ai quali deve assolvere la musica militare. La sua opera contribuisce così a connotare con caratteri anche musicali la rivoluzione e soprattutto a porre la musica in posizione politica centrale nella cerimonialità e nella propaganda rivoluzionaria e, quindi, nell'immagine stessa della rivoluzione.

Sarrette nasce il 27 novembre 1765 e muore nel 1858; figlio di un calzolaio, riceve un'educazione modestissima. Ufficiale della Guardia nazionale di Parigi, all'inizio del 1790 viene nominato organizzatore della banda del corpo.

Sotto la sua direzione organizzativa la banda della Guardia nazionale diviene protagonista di tutti i grandi eventi festivi e funerari, così importanti nella vita repubblicana, a partire dalla grandiosa festa della Federazione del 14 luglio 1790, primo anniversario della presa della Bastiglia.

Sarrette non è importante soltanto per la storia della banda, ma anche per la storia dell'educazione musicale moderna. Nel 1791, infatti, la soppressione dei maîtres, nei quali per due secoli si sono formati i musicisti, determina una grave situazione per la formazione musicale ed è grazie alle pressioni di Sarrette che, nel 1793, viene costituita una Ecole Gratuite de Musique de la Garde National Parisienne che, il 18 Brumaio anno II, diventerà l'Institut National de Musique.

L'8 novembre 1793, per ottenere la costituzione dell'Ecole Nationale de Musique e forzare la mano al Direttorio, Sarrette non esita a "occupare" con i suoi musicisti la sala della Convenzione; davanti ai rappresentanti del popolo perora la causa della musica, facendo eseguire dai suoi uomini una sinfonia e il Ça ira e pronunciando un appassionato discorso.

L'Institut, creato dai legislatori per fornire maestri e suonatori alle musiche militari della repubblica, diventa presto, per iniziativa di Sarrette, una vera scuola di musica con l'insegnamento dell'armonia, del canto, del violino. Sarrette raccoglie nell'Institut i migliori musicisti francesi riuscendo a far loro assegnare gradi militari; così Gossec diventa sottotenente - oltre che insegnante e suonatore di clarinetto - e assume le funzioni non ufficiali di direttore musicale della scuola, Devienne è fatto sergente, mentre Brielle, Catel e Duvernoy sono nominati musicisti di prima, seconda e terza classe.

Brielle è ispettore dell'insegnamento e nel 1794 Sarrette "arruola" nella Guardia nazionale anche Luigi Cherubini, pure lui militarizzato, con la

funzione di suonatore di triangolo; quando Brielle si ritirerà, Cherubini ne prenderà il posto quale ispettore. Impegnato così a riunire nell'Institut i migliori insegnanti disponibili, Sarrette gioca nelle pieghe della burocrazia, da un lato, e nei propositi dei politici dall'altro, portando la scuola ben oltre le intenzioni utilitaristiche militari dei governanti e i rigori del tempo. Assume infatti anche Jean Tourette, un monarchico che aveva avuto non pochi guai per le sue idee. Nella scuola della Guardia nazionale avranno così posti di rilievo Grétry, Lesueur, Gossec, Méhul, Catel e Cherubini.

Il 16 Termidoro anno III (3 agosto 1795), Sarrette riesce a far trasformare l'Institut in Conservatoire National de Musique. Sarà questa scuola parigina il modello dei conservatori pubblici moderni. Uno degli argomenti portati da Sarrette alle autorità, per ottenere l'ampliamento della sua scuola e la sua trasformazione da scuola per suonatori di banda in vera scuola di musica, è quello che il regime aristocratico s'era appropriato della musica – bene del popolo – per il suo esclusivo e mondano divertimento e questo bene deve essere restituito al popolo.

La banda della Guardia nazionale

Intanto la banda della Guardia nazionale ha portato il suo organico da 45 a 78 membri stabili e pagati, ma negli anni il numero dei suoi componenti è assai variabile: in occasione di campagne di guerra dalla banda della Guardia nazionale vengono infatti distaccati musicisti per le bande reggimentali. Si tratta di un organico non soltanto molto allargato rispetto alle musiche militari e cerimoniali presenti in tutta Europa negli anni prerivoluzionari, ma anche profondamente rinnovato quanto alla complessità della compagine strumentale.

La banda della Guardia nazionale nel 1795 arriva a comprendere – nelle maggiori occasioni cerimoniali, con quelli che oggi nelle orchestre si chiamano gli “aggiunti” – fino a 10 flauti, 30 clarinetti, 18 fagotti, 4 trombe, 2 tube curve, 2 buccine, 12 corni, 3 tromboni, 8 serpentoni e 10 percussioni; ma per certe cerimonie l'organico può essere ancora aumentato e si ha testimonianza della presenza di 300 tamburi. Si nota subito la mancanza degli oboi – ben presenti nelle musiche militari prerivoluzionarie – rimpiazzati ora dai clarinetti, che tanta parte avranno nello sviluppo della banda moderna, e l'ingresso nell'organico di tromboni e serpentoni.

Le bande francesi di questo periodo sono bande di fanteria, poiché la cavalleria – riservata ai nobili – almeno in un primo tempo non è presente nell'esercito repubblicano; essa sarà infatti ristabilita da Napoleone con le relative bande: 16 trombe, 6 corni e 3 tromboni, più i timpani per i corazzieri e i carabinieri.

Dalla Francia all'Europa

Le novità strumentali della banda francese passano assai presto alle musiche militari di altri Paesi, come la Prussia, l'Austria e la Gran Bretagna. Con la rapida diffusione di questo nuovo modello di musica militare escono dall'uso

quei complessi di ottavini e tamburi che sino a questo momento hanno accompagnato la marcia degli eserciti europei.

Anche i più articolati complessi militari e cerimoniali settecenteschi, strutturati su un organico ridotto (8–12 suonatori) e uno strumentario fondato su flauti (o ottavini), oboi, fagotti, trombe e tamburi, sono rapidamente travolti dal modello francese. Un esempio classico della musica militare settecentesca prerivoluzionaria è la nota Mollwitzer Marsch che Federico II di Prussia avrebbe composto nel 1741.

La banda moderna si definisce dunque attraverso l'esperienza francese, ma anche con il contributo della musica militare dei giannizzeri dell'esercito ottomano. Già all'epoca delle crociate vi era stata un'influenza saracena sulla musica militare europea; tuttavia è nel secondo decennio del Settecento che complessi musicali turchi vengono concessi dalla Sublime Porta alla Polonia e alla Russia.

Intorno al 1770 Prussia e Austria accolgono simili complessi e poco più tardi anche la Gran Bretagna. Nella seconda metà del Settecento il pieno organico delle musiche turche dei giannizzeri è normalmente composto di strumenti a doppia ancia (oboi) e da una nutrita sezione di percussioni: coppie di piatti, piccolo timpano, triangolo, tamburello e chaghána o "cappello cinese" (in inglese Jingling Johnnie).

La musica militare turca vive un momento di moda, che però non tocca la Francia, nella seconda metà del secolo. Vari eserciti europei, e tra questi soprattutto quello prussiano, oltre a utilizzare veri complessi ottomani adottano composizioni in "stile" turco. Queste composizioni in realtà non hanno molto di turco, tranne che l'imitazione del suono "aperto" degli oboi e in particolare l'impiego di strumenti a percussione tipicamente turchi: il tamburo basso, il tamburello e soprattutto i cimbali, i triangoli e il chaghána.

Anche se la moda della Janitzari Musik passa abbastanza rapidamente – ma alcune marce di questo stile sono rimaste nei repertori bandistici tedeschi fino a oggi – le percussioni ottomane rimangono ed entrano nella banda moderna, arricchendola di timbri e sonorità che sono ancora caratteristici della musica bandistica d'oggi.

Musica dell'Ottocento

Introduzione alla musica

Premessa

Non è certo facile definire in una rappresentazione sintetica la vicenda della musica occidentale nel corso dell'Ottocento, un secolo che vede così ampie e rapide trasformazioni culturali, sociali, politiche, scientifiche, tecniche e anche psicologiche, all'interno delle quali naturalmente si muovono e si sommuovono le forme della creazione musicale e che cambiano profondamente i modi della produzione e della fruizione della musica. In campo musicale la trasformazione decisiva, nell'Ottocento, è il compiersi di quella mutazione dell'antico e "servile" rapporto fra il musicista e la società verso un rapporto nuovo e "professionale", mutazione che era iniziata alla fine del secolo precedente.

Ovviamente, da questa rinnovata collocazione e funzione del musicista procedono anche la generale diffusione e il progressivo radicamento di una diversa coscienza sociale della musica.

Professione musicista

La ricollocazione della musica si pone quale conseguenza del procedere di un secolo che concepisce e realizza non soltanto la fabbrica e gli strumenti di una straordinaria evoluzione tecnologica, ma anche lo Stato liberale borghese con i suoi necessari supporti – il Parlamento, la banca moderna, la borsa, la società azionaria, le Esposizioni universali, le assicurazioni, il complesso sistema dei commerci internazionali, la geografia spesso drammatica e crudele degli imperi coloniali – e genera, nella lotta di classe, il suo contrario.

Questa società che lega il suo sviluppo e le sue sperimentazioni al progresso scientifico e allo sviluppo della finanza inevitabilmente spinge fuori dalle sale delle accademie i suoi scrittori per misurarsi con il pubblico del romanzo e i suoi musicisti con il pubblico dei concerti. Questa società fa della musica, per la prima volta nel nostro Occidente, una forza spirituale sentita e coltivata come tale, libera il musicista dalla servitù della Chiesa e della corte

e gli impone, come libero professionista, il confronto con il pubblico pagante e con gli editori.

Per cogliere nel vivo dell'esperienza concreta, il senso e il valore di questa mutazione di stato dei musicisti è sufficiente rileggere in parallelo le lettere di Mozart al "servizio" del vescovo di Salisburgo e quelle di Beethoven, "libero professionista", al suo editore.

Nell'Ottocento il mutare della collocazione della musica nella società non è soltanto conseguenza delle trasformazioni imposte dallo sviluppo economico capitalistico nella sua estesa complessità, ma anche del successivo affermarsi di una prima insospettata "coscienza estetica", non soltanto in rapporto alla musica, ma soprattutto in rapporto a essa. Giustamente Carl Dahlhaus ha definito l'Ottocento l'"epoca dell'estetica": noi possiamo infatti cogliere il progressivo e rapido imporsi di un "paradigma estetico" che, manifestandosi prima in ambito critico e saggistico, con il procedere del secolo anima quelle costruzioni teoriche e filosofiche che condurranno al formarsi della musicologia moderna. In questo clima, che ridisegna il posto del musicista e il significato dell'opera musicale, la "coscienza estetica" trapassa al pubblico fino a configurare un modo generale di considerare la musica che appartiene ormai al nostro tempo.

È proprio in questo panorama che si definisce il concetto di "diritto d'autore", un concetto prima sconosciuto ma ormai inevitabile allorché il musicista, non più stipendiato dalla Chiesa o dalla corte, è un libero professionista che deve tutelare un bene soltanto di sua proprietà.

Si assiste di conseguenza all'imporsi, anche legislativo, del concetto di plagio e all'affermarsi – questa volta a livello ideologico – del principio dell'intangibilità dell'opera d'arte.

La musicologia

Riflessioni filosofiche e interessi economici si fondono e si confondono, non è quindi un caso che nella seconda metà dell'Ottocento prenda corpo la musicologia moderna, una nuova disciplina che – nel clima positivista – vuole gettare le basi per un'interpretazione scientifica della musica. La parola "musicologia" viene coniata nel 1863 da Friedrich Crysander che assegna a questa nuova scienza il compito di "trattare la totalità della musica sulla base di fondamenti scientifici unitari", nel convincimento che anche i prodotti dello spirito possano essere oggetto di interpretazione scientifica.

Il nascere e lo svilupparsi della scienza musicologica sono contributi ulteriori alla proposizione della musica, quest'arte "evanescente" che non può rappresentare il vero e il reale, che era sfuggita – per la sua natura – anche all'impegno di articolazione del sistema delle arti degli illuministi, nel rispetto della realtà totale dell'umano sapere.

L'imporsi della "coscienza estetica" e l'impegno scientifico della nascente musicologia moderna portano per la prima volta la musica a un alto e autonomo livello culturale e artistico. Ma i due processi – "coscienza estetica"

ed elaborazione scientifica – determinano anche una sempre più forte contraddizione, in quanto la concezione “estetica” genera un movimento continuo di contrasti e conflitti critici. Una diffusa e permanente conflittualità è infatti propria della “cultura estetica”: ogni affermato valore postula un corrispondente disvalore e i valori, in questo contesto, si fanno sempre più numerosi e aggressivi, in quanto ogni valore cerca di imporsi quale unico legittimato rappresentante dell’arte musicale nel suo momento.

Avanguardie e musica leggera

È dunque l’Ottocento che in questo contesto genera quel concetto di “avanguardia” che segnerà così profondamente la vita artistica (e non soltanto musicale) del nostro secolo e che già si manifesta (anche in forme virulente) nella seconda metà del secolo precedente. È sufficiente ricordare la fiera battaglia tra wagneriani e antiwagneriani, con i suoi armati schieramenti e il suo fuoco polemico.

Ma un altro grandioso fenomeno caratterizza specificamente l’Ottocento: il formarsi e il primo affermarsi di una produzione musicale che, per comodità, possiamo definire “leggera” (definizione che credo ci sia venuta dall’inglese light music, ringraziando che da noi non sia stata assunta la definizione tedesca di Trivialmusik). Nei secoli passati lo spazio fra la musica delle egemonie economiche, statuali e culturali e quella delle fasce popolari era presumibilmente esiguo e soprattutto non ben definibile.

Certo esisteva una produzione musicale che non era destinata alle solennità della Chiesa o ai piaceri del palazzo signorile e neppure al mondo contadino o pastorale, ma questa produzione di circolazione popolare urbana non si manifestava con una sua organicità rilevante e oggi non si lascia leggere come un genere definibile (anche perché siamo inevitabilmente condizionati da una rappresentazione delle classi sociali post-rivoluzione industriale).

Nel corso dell’Ottocento si viene a costituire una sempre più densa ed estesa fascia sociale, prima soprattutto in ambito urbano, ma poi anche di ambiente provinciale, costituita da classi emergenti – sia a livello numerico sia a livello di coscienza – quali la piccola e media borghesia e il proletariato, classi che reclamano loro propri luoghi e modi di “divertimento musicale”. Nascono così prodotti sempre più specifici che si definiscono aggregando, semplificandoli e adattandoli alle loro nuove funzioni e al loro nuovo pubblico, soprattutto modelli della musica “alta”, ma anche modelli effettivamente popolari, destinati al consumo delle fasce sociali emergenti.

Musica d’élite e musica di massa

La storia generale del formarsi, evolversi e diffondersi di questa musica – che ancora per comodità chiameremo “leggera” – è tuttora da scrivere, ma è egualmente possibile ripercorrerne per grandi linee il cammino, per esempio in Francia, muovendo dalle conseguenze popolari dell’opéra comique verso l’operetta, le chansons del café-concert e poi tutta la sempre più ricca produzione di canzoni e ballabili di fine secolo.

Discendenza di modelli “alti”, è comunque presente il contributo popolare delle campagne; un esempio ben chiaro, per restare in Francia, è l’influenza esercitata sulla musica da ballo “leggera” dagli immigrati a Parigi dell’Auvergne. Questi contadini inurbati si insediano, come sempre in questi casi, in specifici quartieri parigini e aprono propri locali originariamente destinati agli stessi immigrati. In questi locali fanno musica dell’Auvergne, utilizzando in primo luogo la cornamusa dei loro Paesi, ma gli auvergnats sono scoperti dai parigini e i loro locali incominciano a richiamare altro pubblico. A contatto con questa nuova realtà non più etnica, la cornamusa viene abbandonata e sostituita dalla fisarmonica, e anche il repertorio e lo stile si modernizzano. Orbene, la cornamusa dell’Auvergne che si chiamava musette trasmette il suo nome al genere che noi diciamo “liscio” (cioè valzer, polca e mazurca) e che in Francia viene chiamato bal musette.

Le canzoni e i ballabili “leggeri” che nascono nell’Ottocento conservano fino al 1910 circa il loro carattere di evidente dipendenza dall’opera lirica, dalla romanza, dai nuovi balli borghesi, con più o meno evidenti – e via via rimosse – inflessioni popolari-contadine. La grande svolta verso la vera autonomia del genere “leggero” si determina a partire dal decennio che precede la Prima guerra mondiale (con l’immissione nel genere dello scandaloso tango, importato dall’Argentina), per poi compiersi, all’indomani del conflitto, con l’irruzione dei primi modelli latino-americani (la rumba) e dei modelli jazzistici americani.

Parallelamente alla produzione in serie e alla distribuzione di massa, che caratterizzano la vicenda economica e sociale del nostro Occidente a partire dal XIX secolo, anche la musica definisce quindi il suo realizzarsi e il suo manifestarsi lungo due diversi (e sempre più lontani) canali produttivi e distributivi, il prodotto di élite e il prodotto di massa, consolidando una rappresentazione rigidamente gerarchica che soltanto oggi viene messa in discussione. Questo prodotto di massa, in musica, è appunto la produzione di canzoni e ballabili concepiti in rapporto diretto con un mercato divenuto sempre più vasto con l’avvento, il perfezionarsi e il diffondersi dei mezzi di comunicazione sonora indiretta: prima il fonografo (alla fine dell’Ottocento), poi il grammofono (nei primi anni del Novecento), la radio (a partire dagli anni Venti) e infine la televisione, in attesa di una diffusa disseminazione informatica.

I protagonisti del romanticismo

Ludwig van Beethoven

Dopo aver vissuto a Bonn, nel 1792 Beethoven si trasferisce definitivamente a Vienna, dove si afferma come il più importante musicista dell’epoca. Nel corso della sua attività sono individuabili tre diversi stili: quello giovanile che rielabora in modo originale i modelli viennesi del Settecento, lo stile della maturità, che conosce una “fase eroica” e una “di transizione”, e lo stile delle ultime opere, ascetico ed enigmatico.

L’uomo e il musicista

“Spinto sull’orlo della disperazione, poco è mancato che non ponessi fine ai miei giorni. Fu soltanto la mia arte a trattenermi. Ah, mi pareva impossibile abbandonare il mondo prima di aver espresso tutto ciò che sentivo di aver dentro di me. Così conservai questa miserabile vita – miserabile davvero – con un corpo così eccitabile che un mutamento anche lieve d’improvviso può trasportare dalle migliori alle peggiori condizioni.”

In questa frase, scritta da Beethoven in uno dei momenti più critici della sua esistenza, si possono osservare molti aspetti fondamentali della sua vita: il carattere vicino alla sensibilità dello Sturm und Drang che lo porta ad avere continui cambiamenti d’umore, dalla più profonda depressione al più sfrenato entusiasmo, con eccessi e stravaganze che gli rendono difficile la vita di società; il dover fare i conti con l’infermità e la solitudine, accettate dopo violenti conflitti che lo portano sull’orlo del suicidio; ma soprattutto il primato che, nella sua gerarchia di interessi, egli conferisce all’arte, intesa come esigenza espressiva funzionale al bene di tutto il genere umano, esigenza che gli fa scrivere in una lettera del 1811: “Sin dall’infanzia il mio zelo nel servire in qualsiasi modo la nostra povera umanità sofferente attraverso la mia arte non è mai sceso a compromesso con alcuna motivazione meno nobile”.

Per realizzare tale esigenza espressiva, Beethoven si dedica soprattutto alla musica strumentale: al centro della sua produzione si trovano infatti 32 sonate per pianoforte, nove sinfonie e 16 quartetti per archi, mentre molto più ridotta è la sua produzione vocale, che comprende un’unica opera, il tormentato *Fidelio*.

Dopo aver preso a modello, in gioventù, i grandi capolavori strumentali di Haydn e Mozart, nell’arco di tutta la sua vita Beethoven cerca di rielaborare le forme utilizzate da questi due grandi artisti: si applica soprattutto alla forma-sonata, particolarmente adatta a rappresentare l’idea del conflitto come condizione del miglioramento, concetto che egli eredita dalla cultura illuministica. La musica strumentale dunque viene scelta da Beethoven – in affinità con gli assunti dell’estetica romantica di Ludwig Tieck e Ernest Theodor Amadeus Hoffmann – non per scopi descrittivi, ma per esprimere ciò che le parole non possono dire: significativamente, nell’intestazione della Sinfonia pastorale troviamo l’indicazione “più espressione del sentimento che pittura”. Analogamente, la Quinta sinfonia viene presentata da Hoffmann come paradigma della musica romantica, che “schiude all’uomo un regno sconosciuto, un mondo che non ha nulla in comune con l’esteriore mondo dei sensi che lo circonda e nel quale egli si lascia indietro tutte le sensazioni definite, per abbandonarsi a un’ineffabile nostalgia”.

Accanto a tali punti di contatto con il romanticismo, la personalità e la produzione di Beethoven presentano anche molti aspetti che si allontanano dal sentire romantico e che si possono cogliere soprattutto nella fase finale della sua vita, quando abbandona il fervore eroico degli anni precedenti, per dedicarsi a un ascetico monologo interiore, che appare spesso incomprensibile ai suoi contemporanei.

Bonn: l'infanzia e la giovinezza

Ludwig van Beethoven nasce a Bonn il 16 dicembre 1770, figlio di Johann van Beethoven (1740 ca.-1792), cantore presso la cappella di corte del principe elettore, e nipote di Ludwig van Beethoven (1712-1773), che della stessa cappella era stato maestro.

Ben presto gli vengono forniti i primi insegnamenti di pianoforte e violino da suo padre, che, emulo di Leopold Mozart, cerca di farne un bambino prodigio, facendolo studiare presso diversi musicisti locali. Il 26 marzo 1778 il piccolo Ludwig appare per la prima volta in un concerto pubblico; successivamente, studia con Christian Gottlob Neefe, organista di corte, che, presto si rende conto del suo grande talento e gli dà lezioni di pianoforte, organo, teoria musicale e composizione, cercando di procurargli dei sussidi e facendo anche pubblicare alcune delle sue prime produzioni per pianoforte.

Nel 1784 Beethoven ottiene il suo primo impiego, come assistente di Neefe alla corte del nuovo elettore Maximilian Franz, raffinato sovrano, intenzionato a trasformare Bonn in un animato centro di vita intellettuale. Nella primavera del 1787 Beethoven si reca a Vienna, dove probabilmente incontra Mozart; tuttavia soggiorna nella capitale asburgica solo due settimane, perché viene subito richiamato a Bonn per assistere la madre in punto di morte.

Nel 1789 Beethoven si iscrive al corso di filosofia dell'università di Bonn, dove hanno una vasta circolazione le idee di Rousseau e degli enciclopedisti; nello stesso anno, a causa delle precarie condizioni di salute, dovute all'alcolismo, il padre viene sollevato dai suoi incarichi. Chiamato a suonare la viola nella cappella di corte, Ludwig assume così il ruolo di capofamiglia, percependo la metà dello stipendio del padre per mantenere i due fratelli minori, Kaspar Anton Karl e Nikolaus Johann.

Nel 1790 Beethoven scrive una Cantata per la morte dell'imperatore Giuseppe II - molto elogiata da Haydn - che spicca per la sua originalità nell'ambito delle prime composizioni. In seguito ai primi successi ottenuti dalle sue opere, il conte Waldstein, amico del giovane musicista, riesce a convincere l'elettore a concedergli il permesso per soggiornare a Vienna, dove Beethoven si reca nel novembre del 1792. Come congedo, il conte Waldstein gli scrive nell'album: "Sia Lei a ricevere, in grazia di un lavoro ininterrotto, lo spirito di Mozart nelle mani di Haydn".

Primi successi a Vienna

A Vienna, Ludwig studia per qualche tempo con Haydn, Schenk, Johann Georg Albrechtsberger e Antonio Salieri. Nel 1794, quando le truppe francesi rovesciano l'elettorato di Colonia, Beethoven si trova libero dai legami con la cappella musicale di Bonn, e decide di dedicarsi soprattutto alla carriera di compositore ed esecutore di musica strumentale, divenendo ben presto molto rinomato nella cerchia degli aristocratici, specie come straordinario improvvisatore. Nel 1795 tiene il suo primo concerto pubblico viennese e fa

stampare da Artaria i suoi Trii con pianoforte, prima raccolta alla quale l'autore assegna un numero d'opus, alla quale seguono le Sonate per pianoforte op. 2, dedicate a Haydn ma più vicine allo stile di Muzio Clementi. Nello stesso anno si manifestano i primi sintomi della malattia all'orecchio che porterà Beethoven alla sordità, costringendolo – a partire dal 1800 – ad abbandonare la carriera pianistica. Nel frattempo, però, Beethoven intensifica la sua attività di compositore raggiungendo gradatamente il pieno controllo dello stile viennese, e nel contempo matura la sua personalità, soprattutto nel campo delle sonate per pianoforte, che diventano luogo di sperimentazione per nuove tecniche, poi applicate ad altri generi: tra le sonate scritte in questo periodo, suscita grande impressione soprattutto la Sonata per pianoforte op. 13 (Patetica), pubblicata nel 1799. Per quanto riguarda invece gli altri generi, nel 1801 è pubblicata la Prima sinfonia in Do maggiore, ancora molto vicina allo stile mozartiano, e nel 1802 viene pubblicato il Settimino op. 20. A questo periodo appartengono anche i primi tre Concerti per pianoforte e orchestra, i primi Quartetti d'archi op. 18 e le musiche per il balletto *Le creature di Prometeo* di Salvatore Viganò, rappresentato per la prima volta al Burgtheater di Vienna nel 1801.

Lo stile eroico

Il biennio 1801–1802 è un periodo cruciale nella vita del compositore: dopo aver a lungo cercato di nascondere la propria sordità, Beethoven decide di confessare questo segreto ai suoi migliori amici. Il documento più significativo del profondo travaglio interiore vissuto dal musicista che prende coscienza di essere destinato a questa grave menomazione, è costituito dal cosiddetto Testamento di Heiligenstadt, lettera nella quale Beethoven con toni accorati descrive ai fratelli il proprio stato d'animo nel momento della perdita di ogni speranza di guarigione.

In questo periodo, comunque, Beethoven compone con grande velocità numerose opere dal carattere fortemente sperimentale: insoddisfatto dei lavori scritti fino a quel momento, desidera imboccare una “nuova via”. La ricerca di questa nuova dimensione creativa viene condotta soprattutto nelle due Sonate per pianoforte op. 27 (Quasi una fantasia e *Al chiaro di luna*) e nelle tre successive composizioni di questo genere (op. 31): nelle prime sono prospettati nuovi equilibri formali, sviluppando un discorso proiettato soprattutto verso il finale; nelle seconde colpisce soprattutto la grande varietà di soluzioni proposte per rinnovare la tradizionale forma-sonata. Questa esplorazione di nuovi orizzonti viene espressa chiaramente nella presentazione scritta nel 1802 da Beethoven all'editore Breitkopf delle Variazioni op. 34 e op. 35: “In genere lo sento dire soltanto dagli altri che ho idee nuove, mentre io stesso non lo so mai. Ma questa volta sono io a doverle assicurare che la maniera in questi due lavori è interamente nuova e mia”.

Dopo aver completato nello stesso anno anche la Seconda sinfonia, Beethoven si dedica a un altro lavoro sinfonico che continua il percorso aperto dalle composizioni precedenti: è la Terza sinfonia, opera di

dimensioni inusitate, concepita in un lasso di tempo molto più ampio rispetto alla prassi abituale dell'epoca. L'intenzione di esaltare epicamente una figura titanica che lotta per il bene dell'umanità viene sintetizzata, dopo numerosi ripensamenti, nel titolo definitivo Sinfonia eroica composta per festeggiare il sovvenire di un grand'uomo.

Con la Terza sinfonia si apre la "fase eroica" della produzione beethoveniana che va dal 1803 al 1809. Le caratteristiche principali dello stile sviluppato da Beethoven in questo periodo sono le grandi dimensioni formali, il tono enfatico, il costante utilizzo del principio del contrasto e la tendenza a far assumere alle forme musicali adottate l'aspetto di un percorso in continua evoluzione. La forma-sonata, spesso frequentata dall'autore, viene reinterpretata: l'approccio tradizionale prevedeva la presentazione iniziale di due temi, il loro successivo sviluppo nella parte centrale e la loro ripresa nella parte conclusiva, con un movimento sostanzialmente circolare; Beethoven evita invece di enunciare all'inizio temi ben delineati e completi, proponendo piuttosto una serie di elementi che nel corso del brano risultano come il presentimento di una tematica futura o come la conseguenza di un antecedente non esposto e, attraverso la continua trasformazione di tali elementi, si avverte un movimento costantemente indirizzato verso una meta. Tutto ciò è funzionale, da una parte, all'invito a sviluppare il più possibile tra gli uomini un progresso che porti teleologicamente alla gioia futura e, dall'altra, a far sentire un'analogia tra tali musiche e il corso di un fiume in piena, creando quell'effetto "sublime" che l'estetica coeva riconosce in letteratura all'ode pindarica.

Tra le composizioni scritte in questo stile tra il 1803 e il 1805, particolarmente significative sono la Sonata per violino e pianoforte "a Kreutzer", il Triplo concerto e le sonate per pianoforte op. 53 (Aurora o Waldsteinsonate), op. 54 e op. 57 (Appassionata); Beethoven sospende in seguito questo genere di produzione che riprenderà nel 1809.

Dalla fine del 1804 Beethoven si dedica a un lavoro teatrale, Fidelio, che viene rappresentato per la prima volta al Teatro An der Wien il 20 novembre 1805, una settimana dopo l'ingresso delle truppe napoleoniche a Vienna: lo spettacolo viene così disertato e ha solo due repliche, riscuotendo uno scarso successo di pubblico e di critica.

L'opera viene poi ripresa nel 1806 in una versione riveduta e accorciata dal titolo Leonore ma non ottiene maggior successo, e solo nel 1814 riesce ad affermarsi, in una nuova versione che in parte ripristina la prima stesura.

Intanto, nel 1806 Beethoven scrive la Quarta e la Quinta sinfonia, il Quarto e il Quinto concerto per pianoforte e orchestra (Imperatore) e il Concerto per violino e orchestra. Poco dopo la Quinta sinfonia vengono poi composte la Sesta sinfonia (Pastorale) e l'ouverture per la tragedia Coriolano.

Dal 1809 al 1814: anni di transizione

Nell'autunno del 1808 Beethoven rifiuta l'invito del fratello di Napoleone, Gerolamo, a ricoprire il posto di maestro di cappella a Kassel. Per compensarlo, i suoi tre principali protettori viennesi, l'arciduca Rodolfo, il principe Lobkowitz e il principe Kinsky, decidono di assegnargli uno stipendio annuo di 4 mila fiorini, con l'unica condizione di rimanere a Vienna.

Nel 1809 si apre una nuova fase della produzione beethoveniana, nella quale si possono individuare due filoni principali: da una parte quello rappresentato dalle opere "monumentali", che continuano la vena sinfonica del periodo precedente, tra le quali vanno annoverate l'ouverture per l'Egmont di Goethe, la Settima e l'Ottava sinfonia; dall'altra le composizioni di musica da camera che anticipano alcuni aspetti propri del romanticismo: il tono si fa meno enfatico e più intimo, con una maggiore cura nei particolari e un nuovo uso del tematismo, spesso delicato ed elegante, che sfrutta non solo i parametri della melodia e del ritmo, come avveniva tradizionalmente, ma anche quelli dell'armonia e del timbro strumentale; a questo gruppo appartengono, tra le altre, la Sonata per pianoforte op. 81 (Das Lebewohl), i Quartetti op. 74 e op. 95, l'ultimo dei suoi trii (op. 97) e le Sonate per violino e pianoforte op. 90 e op. 96.

Nel maggio del 1810 Beethoven conosce Bettina Brentano, amica di Goethe, che presenta allo scrittore le sue composizioni. Quando poi viene inviata a Goethe la partitura delle musiche dell'Egmont, i due hanno uno scambio epistolare; nel luglio 1812, approfittando del fatto che entrambi stanno trascorrendo un periodo di riposo a Teplitz, la Brentano riesce finalmente a farli incontrare.

In questo stesso periodo Beethoven scrive tre lettere indirizzate (e mai spedite) a una donna non nominata, la "Immortale Amata", quasi certamente non libera e costretta a mantenere segreta la relazione extraconiugale. Queste lettere documentano l'ultima importante relazione amorosa di Beethoven, dopo la quale egli accetta definitivamente l'idea di dover concludere la propria vita nella solitudine.

A partire da questo episodio, tra il 1812 e il 1814 la vita quotidiana di Beethoven si fa più tetra e caotica, e sopraggiunge anche un momento di crisi creativa durante il quale egli compone un'unica opera importante, La vittoria di Wellington.

Quando, nel 1814, sconfitto definitivamente Napoleone, Vienna diviene la capitale delle forze della Restaurazione, Beethoven viene salutato come il più grande musicista dell'epoca; è in questo periodo che il Fidelio viene riproposto a teatro, ottenendo finalmente un grande successo.

Nel 1815, morto il fratello Kaspar Anton Karl, Ludwig decide di diventare tutore del nipote Karl, un bambino di nove anni. La relazione conflittuale prima con la cognata e poi con l'irrequieto nipote provocherà ansie e amarezze negli ultimi anni della sua vita.

Nel 1816, dopo l'ultimo periodo di crisi, inizia l'ultima fase di produzione musicale.

La caratteristica principale dello stile beethoveniano in questo periodo consiste nella tendenza a porre al centro dell'attenzione non la forma-sonata, con i suoi contrasti di caratteri nell'ambito di una vicenda unitaria, ma i principi della variazione, del contrappunto e della fuga; tali principi vengono recuperati dalla musica del passato e inseriti in nuovi contesti, nei quali sono compresenti la ricerca di effetti armonici insoliti, con notevoli arditezze espressive, e l'utilizzo di una melodicità più semplice, spesso abbellita con trilli e soluzioni timbriche inedite.

Le prime composizioni di questa fase sono costituite dal Ciclo di Lieder op. 98 (All'amata lontana) e dalla Sonata per pianoforte op. 101, dotata di una grande libertà di impianto, con un frequente inserimento di andamenti frammentari e irregolari. Seguono numerose composizioni per pianoforte, le ultime della produzione beethoveniana dedicate a questo strumento: la Sonata op. 106 (Grosse Sonate für das Hammerklavier) è la più imponente tra quelle scritte dall'autore e una delle più ardite nella ricerca di nuove dimensioni espressive; l'op. 109 ha spesso un carattere rapsodico e trova il suo culmine nel movimento finale che presenta un tema con variazioni; l'op. 110 è pervasa dalla ricerca di una nuova cantabilità che prevale sulla ricerca di tipo formale; l'op. 111, ultima sonata per pianoforte, è costituita da due movimenti: nel primo si trova un'estrema rilettura della forma-sonata, dotata di grande energia e drammaticità, mentre il secondo presenta un tema con variazioni, nel quale - attraverso la continua disgregazione dell'arietta iniziale - ci si immerge in atmosfere timbriche sempre più impalpabili. La ricerca nell'ambito delle variazioni pianistiche viene completata, infine, dal gigantesco ciclo delle Trentatré variazioni su un valzer di Diabelli op. 120.

La produzione di opere monumentali viene portata a termine con la Missa solennis e la Nona sinfonia. Quest'ultima opera rappresenta la sintesi definitiva di tutte le componenti del linguaggio beethoveniano e nel contempo l'apertura di nuove prospettive espressive: nella teatrale conclusione, l'idea di celebrare il raggiungimento della gioia nella fratellanza umana viene realizzata con l'inedita soluzione dell'inserimento della voce umana nell'ambito sinfonico.

Il genere con il quale Beethoven chiude la propria produzione è il quartetto: tra il 1822 e il 1826 egli infatti scrive i cinque quartetti opp. 127, 130, 131, 132 e 135 ai quali affianca la Grande fuga, ideata come conclusione dell'op. 130, poi sostituita con un altro finale e pubblicata a parte come op. 133. Lontane dal gusto dell'epoca e proiettate verso dimensioni del tutto inesplorate, queste composizioni cameristiche stupiscono i loro primi ascoltatori e hanno una diffusione assai ridotta.

Nel novembre del 1826 Beethoven completa il Quartetto in Fa maggiore op. 135, sua ultima composizione; nel dicembre le condizioni di salute del musicista, affetto da idropisia, si aggravano. Dopo aver subito numerose

operazioni, Beethoven muore il 26 marzo 1827. Il suo funerale, celebrato il 29 marzo, è un grande avvenimento pubblico: se le sue ultime opere non sono ancora state capite, tutta Vienna vuole comunque salutare per l'ultima volta il genio musicale che è ormai diventato mito.

Franz Schubert e il Lied

Ai circoli privati viennesi è legata, in prevalenza, la musica di Schubert, un compositore che trascorre la sua breve esistenza ai margini della società "ufficiale", vittima dell'acuto disagio esistenziale della generazione romantica. La musica di Schubert è caratterizzata da una facile vena melodica, di marca specificamente viennese, e da una concezione formale alternativa a quella beethoveniana. Nucleo centrale dell'arte di Schubert è il Lied, nel quale il compositore dimostra una stupefacente capacità di individuare e restituire in musica i più alti contenuti poetici.

Schubert e l'humus musicale viennese

L'attività e la carriera artistica di Franz Schubert si svolgono quasi per intero all'interno della sua città, Vienna, e i circoli privati della capitale asburgica rappresentano i luoghi ideali nei quali viene suonata la maggior parte della sua musica. Schubert compone e suona danze, variazioni, fantasie, sonate e musiche d'intrattenimento d'ogni tipo (oltre naturalmente ai Lieder) per una cerchia intima e ristretta di amici, le cui riunioni prendono il nome di "schubertiadi" dal nome del loro principale animatore. A queste serate musicali intervengono, tra gli altri, pittori come Moritz von Schwind e Leopold Kupelwieser, scrittori come Franz Grillparzer, poeti come Johann Mayrhofer e Franz von Schober, musicisti come Anselm Hüttenbrenner e come Johann Michael Vogl, cantante dell'opera di corte, che portano nei salotti viennesi molti dei Lieder schubertiani. Non pochi fra questi personaggi mostrano insofferenza per le regole della vita borghese e conducono un'esistenza sciolta dai vincoli della famiglia, del matrimonio e della carriera.

Lo stesso Schubert è incapace di adattarsi alla professione che gli parrebbe destinata, quella di maestro di scuola; è incapace, del pari, di inserirsi nella vita musicale viennese "ufficiale" (nel 1826 resta senza esito, ad esempio, la sua impacciata domanda a Francesco II per ottenere la carica vacante di maestro di cappella - Kapellmeister - di corte), come di approfittare della popolarità che gli proviene dalle sue musiche, per ricavare benefici economici dalle relative edizioni. Scarso successo ottengono anche i ripetuti tentativi di affermarsi nei teatri di Vienna, componendo Singspiele e musiche di scena. La sua mancata integrazione nella società del tempo deriva da un accentuato disagio esistenziale e da un sostanziale rifiuto delle istituzioni: per tutto l'arco della sua breve esistenza Schubert conduce una vita precaria, alternando periodi in cui esercita la professione di maestro ad altri in cui è insegnante privato alle temporanee dipendenze di un aristocratico, ad altri ancora in cui è ospite di amici. In questo, Schubert incarna perfettamente il modello dell'artista romantico - nessuna figura gli si attaglia meglio di quella

del Doppelgänger, il protagonista dell'omonimo Lied su testo di Heinrich Heine – in conflittuale rapporto con la realtà.

All'ambiente viennese sono legati anche certi caratteri intrinseci della musica di Schubert, quali l'esuberanza e la facilità melodica, la spontaneità e la leggerezza dell'intonazione, il tono amabilmente confidenziale di molte composizioni. Queste qualità appartengono a un gusto diffuso e caratteristico dell'epoca, che si incarna in una certa melodiosità di stampo liederistico e in certe inflessioni ritmiche danzanti, che connotano la civiltà musicale viennese per tutto l'Ottocento.

Musicista dalla straordinaria fecondità creativa, nell'arco di un'esistenza brevissima Schubert compone oltre 600 Lieder, sinfonie e musica da camera, brani corali sacri e profani, musica per pianoforte, un'ampia produzione che comprende innumerevoli capolavori.

I Lieder

Nel Lied si può identificare il nucleo centrale dell'arte di Schubert, che in questo genere coltivato con frequenza pressoché quotidiana sino agli ultimi giorni di vita – trova subito una strada personale, manifestando, in tutta la sua profondità, la sua personalità artistica. Forma congeniale e prediletta, perché adatta all'espressione soggettiva e spontanea e all'approfondimento del momento introspettivo, il Lied schubertiano realizza una compenetrazione profonda, e ancora inedita, tra musica e poesia: la musica non si limita a riflettere l'atmosfera e il carattere generale del testo poetico, ma vi aderisce perfettamente sia dal punto di vista prosodico sia da quello concettuale, contribuendo a sviscerarne gli aspetti reconditi e a rafforzarne l'effetto. Le scelte poetiche sono le più varie e vedono rappresentati Eschilo, Shakespeare, Herder, Goethe, Schiller, Klopstock, i poeti romantici tedeschi e Heine. Alla poesia di Heine, Schubert si avvicina nel 1828, suo ultimo anno di vita, con i sei Lieder compresi nella raccolta pubblicata postuma con il titolo di Canto del cigno (Schwanengesang).

Le tipologie formali del Lied schubertiano rispondono sostanzialmente a tre modelli. Innanzitutto vi è la forma del Lied strofico, in cui una melodia unica – a volte lievemente modificata – è impiegata per le varie strofe del testo poetico. Vi sono poi i Liederdurchkomponiert, o in forma aperta, in cui non si danno ripetizioni o riprese musicali: su un accompagnamento uniforme, la musica segue da capo a fondo il testo rinnovandosi di continuo; l'unità è assicurata dal tono generale e, a volte, da motivi ricorrenti. Un terzo tipo di Lied, infine, è modellato sulla "scena" operistica: il brano è articolato in più sezioni, diverse per tempo, tonalità e atteggiamento espressivo.

Nel Lied, è essenziale il ruolo del pianoforte che non ha il compito di fornire un semplice accompagnamento, ma è un autentico interlocutore del canto: suggerisce immagini pittoriche o poetiche, svela aspetti nascosti del testo ed esalta il contenuto, gli stati d'animo, le sfumature psicologiche della poesia. L'intuito e il talento di Schubert, a questo riguardo, sono inarrivabili: accanto all'eccezionale inventiva melodica, nei Lieder emerge una straordinaria

capacità di individuare musicalmente le immagini poetiche, di penetrare il pensiero del poeta e di restituirlo con un'accresciuta efficacia. La musica di Schubert è tesa a esprimere ciò che sta fra le righe del testo e che è inesprimibile a parole; più che la qualità del testo poetico è determinante l'opera del musicista e Schubert sa mantenere un altissimo livello qualitativo anche in presenza di versi assai modesti.

Una delle prime e perfette realizzazioni di Schubert è Margherita al filatoio (Gretchen am Spinnrade, 1814), il cui testo è tratto dalla canzone strofica presente nella prima parte del Faust di Goethe: l'ostinato del pianoforte raffigura simbolicamente il movimento rotatorio dell'arcolaio, al di sopra del quale il canto dà voce all'agitazione interna della fanciulla, presa dalla passione amorosa; la corrispondenza tra musica e poesia è perfetta, e l'effetto è fortemente espressivo.

Identica perfezione si trova in Il re degli Elfi (Erlkönig, 1815), ballata drammatica sul tema della cavalcata notturna di un padre che tiene fra le braccia il figlioletto morente, mentre il re degli Elfi invita quest'ultimo a seguirlo nel suo regno. La concitazione della cavalcata, l'ansia del padre, il terrore del bimbo sono magistralmente restituiti dalla musica.

Due cicli di Lieder, entrambi su testi del poeta Wilhelm Müller, seguono una trama narrativa che consiste – più che in una vicenda esterna – in un susseguirsi di eventi tutti interiori: La bella mugnaia (Die schöne Müllerin, 1823) e Viaggio d'inverno (Die Winterreise, 1827). Protagonista è il Wanderer, il viandante, figura chiave del romanticismo tedesco: i 20 Lieder che costituiscono la prima raccolta narrano l'arrivo al mulino (1-4), l'innamoramento (5-9), l'idillio e la felicità amorosa (10-12), la gelosia e la separazione (13-17), la rassegnazione e la decisione di morire (18-20). Protagonista del Viaggio d'inverno è l'amante respinto che vaga in un desolato paesaggio invernale. In entrambi i casi Schubert va ben al di là dei mediocri versi di Müller: nella banale situazione poetica, la sua musica fa risuonare accenti universali.

La musica pianistica, da camera e sinfonica

Schubert coltiva tutti i generi e le forme pianistiche della sua epoca: fogli d'album, fantasie, impromptus, variazioni e sonate; una parte consistente della sua musica pianistica, a due e a quattro mani, è costituita inoltre da danze e tipica musica d'intrattenimento, marce, Ländler, scozzesi, polacche, minuetti, valzer, danze tedesche. Schubert, come molti altri autori romantici, predilige il genere del Charakterstück, il breve pezzo lirico dall'espressività concentrata che rispecchia uno stato d'animo, un atteggiamento, un breve racconto o un paesaggio; in questa categoria rientrano, tra gli altri, gli otto Impromptus op. 90 e op. 142 e i sei Moments musicaux op. 94 che si distinguono per la felicità dell'invenzione melodica e la varietà degli atteggiamenti espressivi e divengono modelli per la musica pianistica dell'Ottocento.

Sino al 1820, Schubert scrive una gran mole di musica strumentale “funzionale”, concepita per l'intrattenimento, che non di rado riflette una spensieratezza di specifica marca viennese. Esempio brillante di questo genere è il Quintetto in La maggiore op. 114 per archi e pianoforte “La trota” (1819), che prende il nome dal Lied Die Forelle, il cui tema è alla base di una serie di variazioni nell'andantino. In questo quintetto, che è annoverato fra le composizioni strumentali schubertiane di maggior successo, il pianoforte – contrapposto oppure fuso con gli archi – dà origine a un ricco gioco di colori, e la composizione rispecchia alla perfezione lo spirito del divertimento viennese.

Dal 1820 Schubert inizia a ricercare un più alto ideale artistico e riversa un impegno maggiore nella creazione: l'attività si fa intensa, addirittura febbrile, e nascono composizioni più ambiziose per dimensioni e contenuto. La Fantasia del viandante D 760 per pianoforte (Wandererphantasie, 1822), ad esempio, mostra la ricerca di nuove vie formali. Come una sonata, la composizione è in quattro movimenti che si succedono però senza soluzione di continuità e sono uniti da una parentela tematica: uno stesso motivo torna periodicamente in tutti i movimenti, mantenendo la stessa struttura melodico-intervallare ma trasformandosi nel ritmo e nel carattere. Grandi dimensioni, sviluppi ampi e ricchi, un'armonia coloristica, lirismo e bellezza delle idee melodiche caratterizzano la Sonata in Do maggiore per pianoforte a quattro mani, detta “Gran Duo”, del 1824, come pure le tre sonate pianistiche del 1825–1826 e ancor più le ultime tre composte da Schubert nel 1828.

A questa nuova stagione creativa appartengono anche capolavori cameristici quali i Quartetti in La minore D 804, in Re minore La morte e la fanciulla (Der Tod und das Mädchen D 810, che contiene una serie di variazioni sul tema del Lied omonimo) e in Sol maggiore D 887; i due Trii per archi e pianoforte op. 99 e op. 100; il Quintetto per archi in Do maggiore D 956; l'Ottetto in Fa maggiore per archi, clarinetto, corno e fagotto D 803.

Quest'ultimo, modellato sul celebre Settimino di Beethoven, unisce allo spirito della serenata settecentesca – dai temi popolari e dalla facile comunicativa – una concezione tematica unitaria e un gusto per il colore armonico e le combinazioni timbriche che ne fanno una composizione inequivocabilmente romantica.

Tra il 1813 e il 1818 Schubert compone sei sinfonie, di stampo classico, limitate nell'organico e nelle dimensioni; altre due ne scrive tra il 1822 e il 1828. I primi segni della maturità giungono con la Quarta sinfonia, detta “Tragica” per l'atmosfera cupa dell'adagio introduttivo.

Ma il vertice, in campo sinfonico, è costituito dai due ultimi lavori, che rappresentano una decisa apertura verso il romanticismo e il futuro. Nella Settima, detta “Incompiuta” perché i movimenti successivi ai primi due non vennero mai completati, i motivi tragici e febbrili, oltre al lirismo trasognato, la dolcezza struggente delle melodie, innalzano il linguaggio sinfonico ad

altezze mai toccate prima d'allora. Per forza espressiva e monumentale ampiezza anche l'Ottava sinfonia, detta "La Grande", costituisce uno degli esiti massimi del sinfonismo ottocentesco.

La forma e il principio costruttivo schubertiano

Il confronto, inevitabile, con le forme beethoveniane ha storicamente giocato a sfavore di Schubert, la cui musica ha tradizionalmente sofferto di un equivoco: nelle grandi composizioni, l'autore viennese non saprebbe esercitare un sufficiente controllo sulla forma che diverrebbe, perciò, svagata e prolissa. In realtà, Schubert non è solo autore fertilissimo di belle melodie e i suoi migliori risultati non vanno ricercati unicamente nei Lieder e nelle forme brevi; la logica formale che governa le composizioni di più ampie proporzioni è diversa da quella beethoveniana, non meno rigorosa, e ad essa non va raffrontata.

Il principio costruttivo schubertiano diverge dalla logica della forma-sonata classica e dall'impostazione "drammatica" beethoveniana: anziché rispettarne il principio dinamico-contrastivo, Schubert procede per espansioni lente e ritorni dell'area tonale, per divagazioni, per allineamento di episodi collegati da reminiscenze e affinità. Da temi di matrice liederistica, Schubert ricava echi, richiami e allusioni, in un processo di allargamento di cerchi concentrici antitetico rispetto allo sviluppo rettilineo della sonata classica. Ciò indebolisce fortemente il senso tonale: pur conservando il principio sonatistico dell'opposizione tematica, sul piano delle aree armoniche Schubert privilegia i rapporti più morbidi e sfumati di terza, anziché i rapporti tensivi, indebolendo così quel rapporto tra tensione e distensione che nella sonata classica è prodotto dalla contrapposizione delle aree di dominante e di tonica.

Anche nell'elaborazione tematica Schubert segue percorsi alternativi a quelli degli sviluppi beethoveniani. Più che lo sviluppo delle idee tematiche, Schubert preferisce l'iterazione, l'amplificazione e la metamorfosi: ogni nuovo tema sembra scaturire per lenta germinazione da un tema precedente e la rilassatezza formale è solo apparente, dal momento che l'unità dell'opera è saldamente assicurata da una rete fittissima di richiami tematici, reminiscenze, associazioni. Nell'abbandono di una forma rettilinea e fortemente orientata dal punto di vista tonale, nell'abbandono della logica consequenziale dello sviluppo motivico stanno gli elementi che più contribuiscono a definire la fisionomia e l'originalità dello stile di Schubert: il suo modo di comporre dà alla forma quell'apertura e quella dilatazione infinite che per i romantici costituiranno la più preziosa delle eredità.

Felix Mendelssohn

Felix Mendelssohn, musicista colto e cosmopolita, è uno dei grandi protagonisti della scena musicale tedesca dell'Ottocento. Imposti giovanissimo con la direzione della prima esecuzione moderna della Passione secondo Matteo e con la composizione dell'ouverture del Sogno di una notte di mezza estate, nella sua intensa e multiforme attività si

intrecciano costantemente caratteri romantici e tensione verso le forme classiche.

Tra classicismo e romanticismo

Musicista dotato di straordinario talento e uomo di vasta cultura, Felix Mendelssohn, nel corso della sua breve ma febbrile vita, incide profondamente in diversi settori della cultura musicale ottocentesca. Nell'ambito della musica strumentale, prospetta una serie di originali soluzioni formali che aprono nuove strade rispetto ai grandi modelli beethoveniani; nel campo della musica sacra, le sue composizioni rappresentano delle pietre miliari che recuperano con spirito moderno la grande tradizione tedesca; le sue musiche di scena risultano determinanti per il successo di grandi spettacoli teatrali dell'epoca; come direttore d'orchestra, Mendelssohn è il grande protagonista della riscoperta della musica di Bach e Händel, e uno dei maggiori sostenitori del sinfonismo romantico; infine, come organizzatore musicale, contribuisce in modo determinante allo sviluppo di grandi centri musicali tedeschi, quali Lipsia, Düsseldorf e Berlino, collaborando ai grandi progetti di rinnovamento della vita musicale promossi da Federico Guglielmo IV di Prussia.

Fondamentale nella formazione della personalità di Mendelssohn è la pluralità degli stimoli culturali con i quali viene precocemente a contatto. In primo luogo, egli riceve un'educazione all'insegna del culto per la bellezza classica: studia con interesse le opere d'arte dell'antichità greca e romana, conosce approfonditamente la grande musica sacra di Bach e Händel e i capolavori strumentali di Mozart, e viene influenzato dalle figure di Goethe e Hegel; contemporaneamente, egli assimila gli influssi letterari del romanticismo tedesco e si appassiona per le composizioni di Beethoven. La sua musica risulta così ricca di riferimenti alla cultura romantica, ma nello stesso tempo dotata di una profonda tensione verso l'eleganza e la forma classica, espresse con personalissima grazia e brillantezza.

Gli anni di formazione

Jakob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy nasce ad Amburgo il 3 febbraio 1809 e trascorre la sua infanzia a Berlino, dove la sua famiglia si è trasferita a partire dal 1811. Il padre, Abraham Mendelssohn, figlio del filosofo illuminista Moses Mendelssohn, è un ricco banchiere israelita convertitosi al cristianesimo. Mendelssohn si dedica già a 11 anni alla composizione, scrivendo 12 sinfonie, alcuni concerti, musica da camera e vocale.

Nel 1821 Mendelssohn viene presentato a Goethe, che ne elogia le doti di esecutore e improvvisatore, e tra il 1823 e il 1825 vengono pubblicati i suoi tre Quartetti per pianoforte e archi opp. 1, 2 e 3. Il primo grande successo di Mendelssohn sopraggiunge nel 1826, con l'Ottetto e con l'ouverture del Sogno di una notte di mezza estate, uno dei massimi capolavori dell'autore, ricco di elementi romantici, quali l'evocazione del mondo dei sogni e della fantasia, la combinazione di ironia e malinconia, l'uso di un Leitmotiv ciclico e di una serie di particolari volti a prefigurare vivide e poetiche immagini.

Nel 1827 Mendelssohn frequenta i corsi di estetica di Hegel all'università di Berlino, scrive l'ouverture *Calma di mare e viaggio felice* e comincia a concepire l'idea di organizzare l'esecuzione della *Passione secondo Matteo di Bach*, che non è stata più eseguita dopo la morte dell'autore, radunando attorno a sé un gruppo di amici disposti a cantare e suonare brani dell'opera sotto la sua direzione. Scrupolosamente preparato durante due anni di intenso lavoro, il concerto con l'esecuzione integrale della *Passione secondo Matteo* da lui diretta si tiene infine all'Accademia di canto di Berlino l'11 maggio 1829 con un clamoroso successo, che segna anche l'inizio della riscoperta di Bach da parte del pubblico ottocentesco.

I primi viaggi

L'ampia risonanza del trionfo conseguito con la *Passione secondo Matteo* aumenta il prestigio di Mendelssohn negli ambienti musicali dell'epoca, ma non determina ancora la sua fama come compositore. Per far conoscere maggiormente le proprie creazioni, Mendelssohn inizia nel 1829 una serie di viaggi: la prima meta è l'Inghilterra, tradizionalmente ben disposta verso i musicisti tedeschi, che gli viene consigliata dall'amico Moscheles, residente a Londra in quegli anni. Nella capitale britannica Mendelssohn tiene diversi concerti, presentando il *Doppio concerto per due pianoforti* (da lui eseguito insieme a Moscheles) e la *Sinfonia in Do minore op. 11*, con esito molto favorevole. La visita della Scozia gli fornisce forti suggestioni che vengono sviluppate sia in alcune composizioni scritte nel 1829 – come la *Fantasia per pianoforte op. 15* o la *Sonata scozzese op. 28* – sia in opere completate in un secondo tempo – quali la *Sinfonia scozzese* e l'ouverture *Le Ebridi*, ispirata dalla visita della grotta di Fingal, nelle isole Ebridi.

Nel 1830 viene offerta a Mendelssohn una cattedra di musica all'università di Berlino, ma egli rifiuta, insistendo perché venga assegnata all'amico Adolph Bernhard Marx. Nello stesso periodo Mendelssohn inizia una nuova serie di viaggi: a Weimar incontra per l'ultima volta Goethe; segue poi un breve soggiorno in Austria, prima di giungere in Italia. A Roma vengono aperte all'ormai famoso ventunenne le porte degli ambienti più riservati e raffinati, italiani e stranieri. Il clima culturale romano gli ispira una serie di importanti composizioni sacre, tra le quali il salmo *Non nobis Domine*, scritto per il matrimonio della sorella Fanny. Tra le composizioni profane, spicca invece *La prima notte di Valpurga*, grande cantata ispirata dai versi di Goethe; a questo periodo risalgono anche i primi abbozzi della *Sinfonia italiana*.

Dopo aver visitato le più importanti città italiane, le tappe principali del lungo viaggio europeo del musicista tra il 1830 e il 1832 sono la Svizzera, della quale apprezza particolarmente la bellezza dei paesaggi, Monaco, dove scrive il *Concerto per pianoforte e orchestra op. 25*, Parigi, dove lo stile di Mendelssohn, lontano dal gusto in quel momento in voga, riscuote scarso successo, e Londra, dove invece ritrova le grandi accoglienze del suo primo soggiorno, e dove fa pubblicare la prima raccolta di *Romanze senza parole*.

La direzione del Gewandhaus

Tornato a Berlino nel 1832, Mendelssohn viene persuaso dai famigliari e dagli amici a candidarsi per la successione nella direzione dell'Accademia del canto a Carl Friedrich Zelter, morto nel maggio di quell'anno; i soci dell'Accademia, di fronte alla prospettiva di porre a capo della loro istituzione un giovane di origine ebrea, decidono di preferirgli una persona più matura e proveniente da una famiglia cristiana, Karl Friederich Rungenhagen.

Dopo un periodo di profondo scoramento in seguito all'umiliazione subita, Mendelssohn si riprende quando, nel 1833, viene invitato a Düsseldorf a dirigere il Festival musicale della Renania meridionale, uno dei più importanti festival musicali in voga all'epoca, dove ancora una volta egli ottiene un grande successo. In seguito a tale risultato, Mendelssohn viene nominato direttore musicale per tre anni, realizzando memorabili esecuzioni di Händel, Mozart e Beethoven. Nel 1833 viene completata la Sinfonia italiana, composizione che, per il suo continuo oscillare tra classicismo e romanticismo, occupa una posizione molto particolare nell'ambito del sinfonismo ottocentesco e che, soprattutto nel solare primo movimento e nel vertiginoso saltarello finale, presenta elementi ricollegabili al viaggio in Italia di Mendelssohn.

All'inizio del 1835 Mendelssohn lascia Düsseldorf alla volta di Lipsia, uno dei più importanti centri musicali tedeschi di questo periodo, dove diviene direttore dell'orchestra del Gewandhaus, carica attraverso la quale egli assume ai vertici della direzione orchestrale dell'epoca.

Nelle pagine delle riviste musicali tedesche Felix trova uno dei suoi massimi sostenitori in Robert Schumann, con il quale instaura una relazione di rispetto e ammirazione reciproca. Accanto ai consensi della critica, giungono inoltre riconoscimenti ufficiali, come la laurea honoris causa in filosofia conferitagli dall'università di Lipsia nel 1836.

Il 3 marzo 1837 Mendelssohn si sposa con Cecilia Jeanrenaud, giovane proveniente da una ricca famiglia di Francoforte, dalla quale avrà cinque figli. Nel corso del periodo di grande serenità successivo al matrimonio, vedono la luce alcuni capolavori, quali i tre Quartetti op. 44, il Concerto per pianoforte e orchestra op. 40, il Salmo XLII, l'ouverture del Ruy Blas e la Seconda sinfonia Lobgesang.

Nel campo della direzione, Mendelssohn ottiene una delle maggiori affermazioni con la prima esecuzione della Sinfonia in Do maggiore di Schubert, da poco scoperta da Schumann. In questo periodo Mendelssohn riceve grandi soddisfazioni anche da altre attività connesse alla carica di direttore dei concerti del Gewandhaus, vale a dire la presentazione del repertorio di grandi autori del passato e la promozione di giovani musicisti.

Nel primo ambito, Mendelssohn raggiunge grandi esiti soprattutto con le esecuzioni di Händel e Bach, mentre nel secondo fornisce importanti occasioni, tra i compositori, a Schumann, e tra gli esecutori a Clara Wieck, Thalberg, Moscheles, Anton Rubinstein e Joachim.

Tra Lipsia e Berlino

Nel 1841 Mendelssohn viene nominato presidente dell'Accademia di belle arti da Federico Guglielmo IV di Prussia, che lo incarica di progettare un conservatorio a Berlino, progetto che però non va in porto.

Successivamente Mendelssohn riceve l'incarico di comporre le musiche per la rappresentazione teatrale dell'Antigone di Sofocle, che ha luogo, sotto la direzione dall'autore, nel teatro di corte di Potsdam nell'ottobre 1841 alla presenza del re. Il successo di questa rappresentazione e delle sue repliche nel corso del 1842 fornisce un notevole contributo alla riscoperta moderna della tragedia greca. Nello stesso periodo viene completata la Sinfonia scozzese, dedicata alla regina Vittoria, che riceve Mendelssohn durante un suo nuovo viaggio in Inghilterra nell'estate del 1842.

In questa composizione, il problema di trovare una forma sinfonica diversa da quella beethoveniana viene brillantemente risolto associando elementi peculiari dello stile sinfonico – quali lo sviluppo dei motivi e l'uso del contrappunto – a un tematismo melodico e ai procedimenti sintattici caratteristici dello stile liederistico.

Nel 1843, deluso dalle difficoltà incontrate a Berlino per realizzare le proprie concezioni, Mendelssohn ottiene di essere deposto dall'incarico di presidente dell'Accademia di belle arti, accettando di dirigere la cappella reale e di scrivere musica liturgica per il coro del duomo. Nel frattempo si dedica alla fondazione di un conservatorio a Lipsia, utilizzando fondi devoluti per tale progetto dal re di Sassonia. Il conservatorio, che diviene ben presto uno dei più importanti dell'epoca, viene inaugurato il 3 aprile 1843, sotto la direzione di Mendelssohn, che vi insegna pianoforte e composizione, affiancato, tra gli altri, da Schumann e Moscheles.

Nello stesso periodo, Mendelssohn realizza, su incarico del re di Prussia, le musiche di scena per il Sogno di una notte di mezz'estate, che riprendono in più punti alcuni motivi dell'ouverture scritta 15 anni prima, e che vengono eseguite per la prima volta, con successo travolgente, nell'ottobre del 1843.

Di fronte a nuovi problemi con gli ambienti della Chiesa protestante berlinese e della corte del re, nel settembre del 1844 Mendelssohn decide di abbandonare tutti gli incarichi da lui ricoperti a Berlino, tranne quello di creare nuove composizioni per il re, su invito del quale scrive le musiche di scena dell'Edipo a Colono e dell'Atalia di Racine: la prima delle rappresentazioni di questi due lavori teatrali con le musiche dell'autore avviene al termine del 1845, anno che vede la prima esecuzione anche del Concerto per violino op. 64, composizione che con squisita raffinatezza integra un virtuosismo nobile e rigoglioso con una melodicità fluida e intensa.

Gli ultimi anni

Nell'agosto del 1845, Mendelssohn, su insistenti pressioni del ministro del re di Sassonia, ritorna a dirigere le attività del Gewandhaus di Lipsia e contemporaneamente completa il Quintetto in Si bemolle op. 87, opera

dotata di un forte lirismo e di una notevole raffinatezza formale. Dopo un breve periodo di riposo, tra la fine del 1845 e l'inizio del 1846, l'attività di Mendelssohn torna a essere frenetica: chiamato continuamente a dirigere concerti in luoghi molto lontani tra loro, egli è costretto a frequentissimi viaggi, che ledono il suo fisico già costituzionalmente piuttosto debole. In questo periodo scrive importantissime composizioni sacre, quali il *Lauda Sion Salvatorem*, per la chiesa di San Martino di Liegi, e il suo secondo oratorio *Elijah* – dopo il *Paulus*, completato nel 1836 – eseguito la prima volta a Birmingham il 26 agosto 1846.

Gli ultimi importanti progetti musicali di Mendelssohn sono un'opera – con soggetto tratto dalla leggenda di Loreley – di cui egli scrive solo alcuni frammenti, e un terzo oratorio, *Christus*, rimasto incompiuto.

Nel 1847 Mendelssohn compie il suo ultimo viaggio in Inghilterra, dove dirige sei esecuzioni dell'*Elijah* e un concerto di musica sinfonica. Al suo ritorno a Francoforte, dopo aver completato l'ultima sua importante composizione strumentale, il *Quartetto in Fa minore op. 80*, si dedica solo alla musica vocale, scrivendo alcuni *Lieder*. Il 7 ottobre 1847 Mendelssohn viene colpito da un primo ictus cerebrale, seguito da un secondo il 1° novembre; dopo un terzo attacco, muore il 4 novembre 1847.

Per commemorarlo, si tengono con grande solennità due cerimonie funebri, a Lipsia e a Berlino: dopo la prima cerimonia a Lipsia, il feretro viene trasportato in ferrovia a Berlino, sostando a Köthen, Dessau e Halle, dove i direttori d'orchestra locali gli recano l'estremo saluto.

Fryderyk Chopin

L'arte di Chopin nasce nell'ambiente elegante e raffinato dei salotti aristocratici e borghesi del primo Ottocento. Tuttavia, il genere di musica praticato nei salotti viene sottoposto da Chopin a un processo di stilizzazione e di trasfigurazione poetica così radicale che i suoi brani pianistici trascendono del tutto l'originaria funzione di intrattenimento. Chopin unisce al gusto per la cantabilità e l'efflorescenza melodica un linguaggio armonico audace e innovativo, svincolato dall'armonia funzionale e non di rado spinto sino ai confini estremi del sistema tonale.

Il virtuoso del pianoforte

Fryderyk Chopin incarna perfettamente la tradizionale figura del compositore virtuoso che si esibisce in pubblico, improvvisa ed esegue ciò che scrive per il suo strumento; la produzione di Chopin si esaurisce perciò – quasi per intero – nella musica per pianoforte ed è funzionale alla sua abilità di strumentista. Come i numerosi virtuosi del pianoforte che all'epoca giungono a Parigi da ogni angolo d'Europa, Chopin orienta la sua attività alla frequentazione mondana e al gusto dominante nell'elegante società parigina. Più che la pubblica sala da concerto, il luogo d'elezione delle musiche di Chopin è il *salon* privato, in cui si riuniscono artisti, aristocratici, esponenti dell'alta borghesia e della finanza; un pubblico colto e selezionato che

richiede musica brillante, fluida e di agevole comunicativa, unita magari a una vena di facile sentimentalismo.

Per quest'ambiente Chopin compone musica pianistica d'intrattenimento, che rivela un gusto assai tipico per l'ornamentazione, per la leggerezza e per la cura del dettaglio; tuttavia Chopin sottopone questo repertorio a un processo di stilizzazione così radicale e profondo che i pezzi di "consumo" subiscono una vera e propria trasfigurazione poetica, finendo per trascendere la loro originaria funzione.

Nell'esibizione e nella produzione musicale di Chopin il virtuosismo ha una funzione importante, ma non è mai inteso nel senso di un'esibizione gratuita, di uno sfoggio di bravura, come di norma avviene nei salotti parigini; per Chopin il virtuosismo consiste nella capacità di differenziazione timbrica, nella possibilità di ottenere dalla tastiera ricchezza di colori e sfumature. Così, partendo da una tecnica pianistica che molto deve a Johann Nepomuk Hummel e John Field, il musicista polacco sviluppa uno stile personale, basato non tanto sulle capacità atletiche o sulla ricerca della pienezza sonora, quanto sulla cantabilità di stampo vocale, sulla perfezione e la leggerezza del tocco, sul rubato e la flessibilità ritmica della melodia.

Le composizioni pianistiche

Le composizioni di Chopin sono concepite in funzione degli ambienti che frequenta e delle attività a cui si dedica all'epoca un virtuoso della tastiera: l'esibizione nei salotti (i valzer, i notturni, le polacche, le mazurche), la pubblica attività concertistica (i concerti per pianoforte e orchestra), l'affinamento della tecnica strumentale e l'attività didattica (gli studi e i preludi).

Le polacche e le mazurche, nelle quali affiorano tratti dell'etnofonia polacca, si inseriscono nel filone – di gran voga nei salotti parigini – della musica "nazionale". Chopin allude al linguaggio etnico del suo Paese d'origine tramite le inflessioni modali, l'accentuazione dei tempi deboli della misura, l'accompagnamento in ottave e quinte "vuote" per suggerire l'effetto del bordone; mentre nelle danze, fortemente stilizzate, non si trovano citazioni vere e proprie di melodie popolari.

Nei notturni risuona la voce più romantica del pianoforte: espressione di un lirismo intenso e sognante essi consistono in una linea melodica che la mano destra suona sopra uno sfondo di arpeggi della sinistra. Estesi su una gamma molto ampia i notturni sono composizioni che tradiscono il gusto dell'arabesco melodico, dell'ornamentazione elegante e leggera. Negli scherzi (in tempo ternario e in forma tripartita, col trio in tempo più lento) largo spazio è concesso al virtuosismo brillante; la scrittura è piuttosto appariscente, anche per le forti contrapposizioni tematiche e dinamiche. Gli impromptus (composizioni in semplice forma di Lied tripartito ABA, con sezioni esterne veloci e una parte cantabile-meditativa al centro) conservano un saldo legame con la pratica salottiera dell'improvvisazione, non tanto perché vengono realmente improvvisati, quanto per l'eleganza del tratto, per

la cura dei particolari, per i momenti virtuosistici alternati a quelli sentimentali e, in definitiva, per i caratteri stilistici tipici della musica eseguita di preferenza nell'ambiente raffinato dei salotti.

Le due raccolte di Studi op. 10 e op. 25 comprendono ciascuna 12 brani, ampi e straordinariamente difficili dal punto di vista tecnico. Ogni studio, come vuole il genere, è motivato da una singola difficoltà tastieristica: gli accordi spezzati, i tasti neri, l'esercizio del quarto dito, il legato o lo staccato, il cantabile, le terze. In Chopin, tuttavia, l'elemento tecnico è intimamente collegato all'indagine sulle possibilità della scrittura pianistica, possibilità che l'autore tende ad allargare, ed è trasfigurato da un altissimo valore poetico.

I preludi derivano in gran parte dalla notazione di un'idea fuggevole o di un passo felicemente riuscito in sede d'improvvisazione; il loro carattere musicale risente del fatto che essi traducono un singolo momento intensamente vissuto: il virtuosismo – quand'è presente – ha una funzione limitata, ed è sempre subordinato alla dimensione lirica ed espressiva. Si tratta di composizioni che nascono spesso da un elemento minimo, uno schizzo tracciato per catturare un'impressione momentanea e, proprio per la loro natura, queste brevi e soggettive pagine musicali possiedono una carica espressiva particolarmente intensa. La raccolta dei 24 preludi dell'op. 28 è organizzata secondo un piano tonale preciso che – sul modello del Clavicembalo ben temperato di Bach – conduce attraverso tutte le 24 tonalità maggiori e minori; altrettanto importante di quello tonale è il piano espressivo, in base al quale si alternano brani diversi per colore, carattere e atteggiamento.

Il linguaggio musicale

Nelle composizioni pianistiche di Chopin, il tipo fondamentale di scrittura è rappresentato dalla melodia accompagnata, sulla quale si innestano ricche efflorescenze e arabeschi. È una melodia di tipo vocale, distesa e aggraziata, dalla costruzione accurata e dalla cantabilità affine a quella operistica (ed è proprio per il bel canto italiano che Chopin mostra una spiccata predilezione). Certi tratti, quali la cantabilità pervasiva e l'ornamentazione florida, rimandano al genere della musica d'intrattenimento, ma il processo d'astrazione cui Chopin sottopone i brani legati al genere li allontana irrimediabilmente dalla loro funzione pratica, che viene del tutto trascesa.

L'aspetto che nega più radicalmente il rapporto con l'originaria funzione di consumo è quello armonico. Pur mantenendosi all'interno del tradizionale linguaggio dell'armonia funzionale, Chopin introduce effetti di sospensione determinati dall'impiego abbondante di armonie cromatiche, dissonanze di cui è elusa la risoluzione, accordi dall'esito imprevedibile; persegue, in altri termini, una certa disarticolazione delle funzioni sintattiche che orientano il discorso musicale. La logica e la sintassi armonica classiche ne risultano quindi offuscate o addirittura negate, il percorso armonico si configura "aperto", mentre per converso vengono esaltati i valori timbrico-coloristici

dell'armonia. Ciò avviene, a volte, tramite contaminazioni modali, vale a dire tramite il recupero o le allusioni all'etnofonia polacca (soprattutto nei brani "nazionali" come le polacche e le mazurche); altre volte sono gli ostinati melodico-armonici, lo sfruttamento strutturale delle dissonanze, i collegamenti accordali eterodossi a sospendere le forze cadenzali e a sottrarre il discorso ai rapporti dell'armonia funzionale. Numerosi anche i passi tonalmente ambigui: nel Preludio n. 2, ad esempio, lo slittamento cromatico degli accordi lascia incerta la tonalità fino all'ultima battuta, la sola che contenga una cadenza chiarificatrice.

All'interno del linguaggio musicale, dunque, Chopin compie una vera rivoluzione, senza che vi siano da parte sua dichiarazioni di intenti o prese di posizione critico-teoriche; la sua arte, infatti, non è fondata su motivazioni poetiche o programmatiche estranee alla musica stessa e, in tal senso, Chopin è figura quanto mai lontana da uno Schumann. Questa autonomia dai riferimenti esterni richiama la grande lezione classica: con quell'arte, la musica di Chopin condivide l'assoluta perfezione formale e il rigore stilistico di un linguaggio che trae le sue regole solo dal proprio interno.

Robert Schumann

Con la sua attività di compositore, le sue idee e la sua acuta coscienza critica, Schumann esercita un influsso decisivo sulla generazione romantica.

Concepisce la creazione come un atto spontaneo e inconscio che muove da un impulso poetico; i suoi principi estetici animano una produzione che privilegia il breve pezzo di carattere per pianoforte, ma esplora anche ogni altro genere vocale e strumentale. L'innovativa concezione della forma porta Schumann a valorizzare una fitta rete di reminiscenze interne anziché lo sviluppo lineare classico.

Le composizioni pianistiche

Prototipo dell'artista romantico per il quale arte e vita sono unità inscindibili, Robert Schumann dà voce, più di ogni altro fra i suoi contemporanei, alla coscienza musicale della sua età: non solo per l'attività critica militante condotta dalle pagine della "Neue Zeitschrift für Musik", ma anche perché trasporta in modo determinato e consapevole nella sua produzione artistica le idee espresse nella rivista.

Nell'ispirazione musicale di Schumann la componente culturale è fondamentale: il compositore accoglie stimoli poetici, letterari, filosofici, che stanno alla radice della sua musica, come se essa nascesse spontaneamente da quelle esperienze interiori e ne fosse il riflesso. La creazione artistica si configura dunque come l'atto che scaturisce da un istinto poetico, da una particolare disposizione dell'animo o della fantasia; il suo carattere inconscio fa sì che essa trascenda la grammatica, cioè l'insieme delle norme e delle forme codificate. Schumann, la cui formazione è sostanzialmente quella di un autodidatta, si mostra insofferente delle regole scolastiche: le considera aride e inutili e ne rifiuta l'apprendimento sistematico; concepisce la composizione musicale come la proiezione di un mondo fantastico, lontano

da tutto ciò che è prosaico, comune e volgare. In quanto tale l'opera d'arte musicale non è prodotta di natura artigianale, per la realizzazione del quale è sufficiente il talento: la creazione artistica è opera del genio.

L'attività creativa di Schumann si lascia agevolmente suddividere in fasi distinte, che corrispondono ad altrettante tappe di un'esplorazione sistematica dei generi musicali. Tali fasi coincidono, inoltre, con decisivi eventi biografici, esterni oppure interiori: anche in questo aspetto si rivela la tipica commistione romantica tra arte e vita.

Nel decennio 1829–1839 Schumann scrive e pubblica quasi solo musica per pianoforte. In questa produzione hanno la prevalenza assoluta i pezzi di carattere, riuniti in cicli legati da una comune idea poetica. Si tratta di brani brevi, che si avvicendano nel carattere espressivo e nello stato d'animo; all'interno di un ciclo l'unità generale è spesso assicurata da un medesimo nucleo tematico riaffiorante di continuo in forme molteplici. Anche dove il punto di partenza è rappresentato da un tipico pezzo da salotto, cioè da musica d'intrattenimento, la fantasia trasformatrice di Schumann investe il brano e lo trasfigura grazie all'armonia, al contrappunto, a una rete di motivi collegati da processi di metamorfosi, ad allusioni e citazioni dal valore simbolico.

Il legame privilegiato tra musica e poesia fa sì che la prima incorpori elementi extramusicali, che consistono frequentemente in riferimenti letterari. A volte l'attinenza programmatica è diretta: in *Papillons* op. 2 (1829–1831) ogni numero nasce da un riferimento fantasioso a un passo dei *Flegeljahre* di Jean Paul; più spesso, il riferimento è indiretto e allusivo. In *Carnaval* op. 9 (1834–1835) i brani sono altrettante miniature ispirate a una festa notturna; le *Kinderszenen* (Scene infantili) op. 15 (1838) rievocano il mondo infantile; le *Novellette* op. 21 (1838), più ampie ed elaborate, narrano vicende personali (come lo scontro, rivoltato in chiave umoristica, con il padre di Clara Wieck, o la battaglia per ottenere la mano dell'amata) oppure storie divertenti o eccitanti, racconti musicali coi quali Schumann intrattiene Clara. *Kreisleriana* op. 16 (1838) riflette il mondo fantastico e demoniaco di Hoffmann: Schumann si ispira agli scritti autobiografici e alle fantasie dell'immaginario maestro di cappella di nome Kreisler, e ne esalta i tratti tipicamente romantici con una musica che trapassa da uno slancio appassionato a un trasognato lirismo. Nei *Dauidsbündlertänze* op. 6 (1837) Schumann mette in scena i membri dell'immaginaria Lega di Davide, oppositori del cattivo gusto dilagante e di ogni forma di filisteismo. Le figure di Eusebio e Florestano – ricalcate su Vult e Walt, i fratelli protagonisti dei *Flegeljahre* di Jean Paul – riflettono l'ambivalenza della personalità schumanniana: il primo il lato malinconico e introverso, il secondo quello ardente e appassionato.

Schumann esclude, in ogni caso, legami troppo stretti ed esclusivi tra musica e stimolo poetico-letterario. Un programma troppo dettagliato, una connessione troppo vincolante costituiscono un limite alla fantasia; il rapporto ideale tra musica e poesia è quello tra arti contigue, un rapporto

che dà origine a scambi e metamorfosi, nel quale l'una tenda a trasformarsi nell'altra e a dar vita, così, a nuovi contenuti poetici.

Notevole, in questi cicli pianistici, la novità del linguaggio schumanniano: la concezione della forma innanzitutto, in virtù della quale anziché enunciare ed elaborare temi si procede per allusioni e reminiscenze, lasciando affiorare le idee dal discorso musicale e dissolvendole nuovamente in esso. Le idee che hanno modo di emergere valgono per la rete di collegamenti che sanno instaurare: non vengono mai, perciò, enunciate a chiare lettere e non possiedono un significato e una pregnanza simbolica univoci. Negli Studi sinfonici op. 13 (1834), per esempio, Schumann si allontana dalla tradizionale tecnica della variazione: anziché variare un singolo tema procede con un gioco di analogie, in una forma libera e fluttuante; dalla cellula motivica fondamentale ricava ritmi e nuovi spunti melodici, cosicché la variazione si configura come una sorta di libera fantasia. Lo stile pianistico, parallelamente, è incandescente e visionario; il pianoforte suggerisce una sonorità orchestrale per la varietà timbrica, la sovrapposizione di diversi piani sonori, gli effetti strumentali onomatopeici.

L'esplorazione dei generi musicali e la riscoperta del contrappunto

A partire dal 1840 Schumann frequenta meno il genere del pezzo breve per pianoforte, sino a quel punto assiduamente coltivato, e inizia a cimentarsi, con metodo e sistematicità, negli altri campi della composizione musicale.

Il 1840 è l'anno dei *Lieder*: Schumann ne scrive ben 138, raccolti in una ventina di cicli; in questo straordinario rigoglio creativo è difficile non scorgere il riflesso della felicità portata dall'amore e dal matrimonio con Clara Wieck. La fioritura *liederistica* di quell'anno comprende, tra le altre, raccolte quali *Liederkreis* (Ciclo di canzoni) op. 24 e *Dichterliebe* (Amor di poeta) op. 48 su poesie di Heinrich Heine; *Myrthen* op. 25, *Liederkreis* op. 39 su testi di Eichendorff, e *Frauenliebe und -leben* (Vita e amore di una donna) op. 42 su poesie di Adalbert von Chamisso. La lezione schubertiana, con la sua unione strettissima tra parola e musica, è assimilata alla perfezione; da Schubert è mediata anche la capacità di rendere il pianoforte un interlocutore autonomo, in grado di inserirsi fra le pieghe segrete del canto e di valorizzare, con ogni mezzo timbrico ed espressivo, le qualità e i particolari del testo messo in musica. In Schumann, tuttavia, la parte pianistica assume spesso un rilievo eccezionale, tanto da prevalere sul canto; al pianoforte sono anche affidati ampi preludi o interludi.

Il 1841 è l'anno sinfonico: Schumann compone il Concerto per pianoforte op. 54, la Prima sinfonia e la prima versione della Quarta, che rielaborerà a fondo nel 1851. Degno di nota l'impianto formale della Quarta sinfonia, che Schumann intitola in un primo tempo Fantasia sinfonica per grande orchestra. Essa realizza una sintesi tra le forme della tradizione classica e i liberi procedimenti di una fantasia romantica come avviene nell'op. 47 di Beethoven e nella *Wandererphantasie* (Fantasia del viandante) di Schubert, poiché i quattro movimenti si succedono senza soluzione di continuità e

sono collegati da una salda unità tematica (ogni movimento si riconnette, nel materiale tematico, ai motivi enunciati nell'introduzione lenta al primo movimento). Il ritorno ciclico delle idee dà l'impressione che quest'opera, dal carattere ardente e appassionato, sia permeata da un'idea poetica unitaria.

Il 1842 è dedicato alla musica da camera; vedono la luce i tre Quartetti per archi op. 41, il Quintetto op. 44 e il Quartetto per pianoforte e archi op. 47, i Phantasiestücke op. 88 per pianoforte, violino e violoncello.

L'anno seguente Schumann rivolge l'interesse alle grandi forme sinfonico-corali: nascono l'oratorio per la sala da concerto *Das Paradies und die Peri* (Il Paradiso e la Peri) e, nel 1844, le *Szenen aus Goethes Faust* (Scene dal Faust di Goethe).

Il mutamento di prospettiva verificatosi all'inizio degli anni Quaranta, mutamento che porta Schumann a orientarsi verso le forme ampie della musica da camera e sinfonica svincolata da intenti programmatici, coincide anche con un impulso rinnovato verso la scrittura contrappuntistica.

Negli anni di apprendistato con Heinrich Dorn, Schumann si era rivelato insofferente delle rigide regole del contrappunto e della composizione tradizionale, fatte solo - a suo giudizio - per isterilire la fantasia creatrice; ma la contraddizione è solo apparente: al contrappunto e alle forme severe, Schumann giunge non per via scolastica bensì tramite la mediazione e lo studio dei classici, che frequenta, da autodidatta, per tutta la vita.

Nell'Arte della fuga e nel Clavicembalo ben temperato di Bach, in particolare, Schumann individua la summa della creazione e del sapere musicale. Qui l'arte del contrappunto non è sterile applicazione accademica, bensì riflesso di una severa concezione morale: è il mezzo grazie al quale il musicista, il genio creatore, trasfigura la materia sonora, in un processo - teso ad attingere una dimensione superiore - che trascende le regole e la tecnica del comporre. Dallo studio del contrappunto nasce, nel 1845, un gruppo di composizioni in stile severo: le Quattro fughe op. 72 per pianoforte, le Sei fughe sul nome Bach op. 50 e i Sei studi in forma di canone op. 56 per organo.

Il linguaggio musicale

Sia nelle piccole che nelle grandi forme, Schumann crea una fitta trama di corrispondenze all'interno della composizione, riprendendone ciclicamente i temi e trasformandoli in un gioco di continui rimandi; ciò determina l'ideale unità del brano, concepito come espressione di un unico impulso creativo. Il ricorso continuo all'imitazione, ovvero il gioco dei richiami e delle continue metamorfosi tematiche, gli accenni a motivi che subito mutano o si dissolvono, bastano a creare una trama segreta di risposndenze, un filo rosso che attraversa la composizione da cima a fondo.

Questa tecnica particolare è funzionale al processo delle continue reminiscenze piuttosto che al consapevole sviluppo di un tema ben definito.

La stessa melodia perde i contorni netti dei temi classici e pare quasi affiorare dal tessuto armonico.

L'armonia, con i suoi rapidi trapassi che portano a tonalità lontane, si fa strumento di questa trama di reminiscenze, che alla lunga ha un effetto dirompente sulle leggi di attrazione dinamica fra i piani tonali.

La rete dei reciproci rimandi rovescia la concezione classica del tempo musicale che non scorre più lineare e orientato verso una meta, ma evolve ciclicamente, abolendo sia le gerarchie interne tra tema e sviluppo, sia la logica della successione ordinata di eventi, in favore della loro presenza sincronica. Ma è proprio la perdita di un solido impianto logico-formale che sembra suggerire all'ideale ascoltatore di percepire in modo "poetico", cioè di farsi partecipe e di ricreare il mondo fantastico da cui scaturiscono i frammenti e le suggestioni della musica di Schumann.

L'attività critica

Soprattutto dopo il 1832, quando è costretto all'abbandono dell'attività concertistica, Schumann svolge un'importante attività di critico e intellettuale militante. Fonda nel 1834 la "Neue Zeitschrift für Musik", che dirige fino al 1844; dalle pagine del giornale discute questioni di estetica e poetica, di teoria musicale, di storia delle arti, influisce sulle idee ed esercita un ruolo fondamentale nella cultura musicale tedesca. Dedica pagine entusiastiche alla musica di Schubert e mette in luce i talenti emergenti (fra cui Chopin, Berlioz, Brahms).

Schumann propugna un'arte "impegnata", che alla pratica salottiera o esteriormente virtuosistica della musica contrapponga autentici valori poetici: un'arte, dunque, lontana da tutto ciò che è meccanico o convenzionale, e che possiede la capacità di introdurre in un mondo superiore. Schumann afferma il valore assoluto della musica "pura" e svaluta la musica a programma, perché ritiene uno scadimento il descrittivismo di dettaglio; la posizione è paradossale, considerato che nella sua musica i rimandi letterari, le allusioni programmatiche o autobiografiche sono frequentissime. La musica schumanniana, tuttavia, non è musica a programma nel vero senso della parola: il rinvio all'elemento extramusicale è solo un'allusione, un orientamento generico perché l'ascoltatore colga nella musica l'idea poetica che la anima.

Più contraddittoria, invece, è la posizione di Schumann nei confronti del virtuosismo strumentale. Dato l'impegno etico che attribuisce alla composizione, Schumann prende ferocemente di mira il virtuoso superficiale e mondano e il pubblico "filisteo" per il quale si esibisce; è tuttavia consapevole che il virtuosismo può essere nobilitato dallo sforzo di trascendere la materia, quando esprima la tensione a travalicare i limiti meccanici imposti dallo strumento e promuova un'esperienza estetica totalizzante.

Schumann si inserisce pienamente nella tendenza storicistica della sua epoca, prendendo posizione in favore di una prassi esecutiva rispettosa sia dell'autenticità dei testi musicali (invita i musicisti, tra l'altro, a confrontare i manoscritti originali con le edizioni in circolazione) sia dell'originale senso estetico delle opere. Concepisce la storia non come riserva di modelli al di fuori del tempo, bensì come fattore di arricchimento del presente musicale, in grado di rafforzare la vena creativa dei compositori contemporanei. Sostiene dunque che ai giudizi estetici occorra dare un fondamento storico, sottraendoli alla semplice sfera del gusto.

Sinfonia, sinfonia a programma, poema sinfonico

Spronati dall'esempio monumentale delle nove Sinfonie di Beethoven, i sinfonisti dell'Ottocento si impegnano in un altissimo sforzo tecnico. Da allora, sia che si risolvano in costruzioni puramente sonore, sia che aspirino alla rappresentazione poetica di un contenuto programmatico oppure che assumano movenze folkloriche a testimonianza di un'identità nazionale, le opere sinfoniche diventano più espressive, più ricche dal punto di vista strumentale, più complesse negli schemi formali, caricandosi di valori ideali sconosciuti alle sinfonie dell'epoca classica.

Premessa

Alcuni caratteri comuni contraddistinguono la produzione sinfonica europea del XIX secolo: l'impianto in più movimenti già reso stabile nella sinfonia classica, l'impiego di mezzi quasi esclusivamente strumentali e le dimensioni considerevoli delle singole composizioni.

La mancanza di rigore nella ricezione ottocentesca della sinfonia classica – dei suoi criteri formali e di scrittura musicale – e il confronto con le poetiche del romanticismo introducono nel genere sinfonico alcune situazioni nuove, codificate in nuove denominazioni. L'allentarsi della rigidità strutturale conduce a soluzioni in cui prevale il gusto dell'articolazione formale in parte svincolata dai canoni tradizionali, un gusto spesso reso esplicito dal titolo di "fantasia sinfonica" (è ad esempio il caso della *Symphonie fantastique* di Hector Berlioz e della Sinfonia n. 4 di Robert Schumann). La tendenza a drammatizzare la sequenza dei movimenti della sinfonia, o ad attribuire loro valenze poetiche dichiarate in titoli o in descrizioni letterarie, favorisce l'attestarsi della cosiddetta "sinfonia a programma" e, verso la metà del secolo, l'affermarsi del poema sinfonico. L'emergere di strumenti solisti (come ad esempio nell'*Aroldo in Italia* di Berlioz) fa pensare a un ritorno all'antica sinfonica concertante.

Mentre l'aggiunta di parti vocali, sul modello della Nona sinfonia di Beethoven, determina – soprattutto in Francia – il tipo dell'"ode-sinfonia".

In generale, a una consistente riduzione nel numero di sinfonie prodotte da ogni autore (è macroscopica la distanza, mai più colmata, tra le più di 100 sinfonie di Haydn e le nove sinfonie di Beethoven) corrisponde un incremento di impegno compositivo, che si fa tangibile nell'estensione della durata delle

singole opere, nella conseguente complessità di sviluppo tematico, nel progressivo ampliamento dell'orchestra e nell'acquisizione di nuove tecniche strumentali. Già nel 1804 la Terza sinfonia di Beethoven raggiunge dimensioni eccezionali, raramente superate nella produzione della prima metà del secolo. Sono però soprattutto alcuni lavori di Franz Liszt (la Faust-Symphonie e la Dante Symphonie) e le sinfonie di Anton Bruckner e di Gustav Mahler a toccare vertici assoluti di durata e complessità. A fronte del gigantismo sinfonico nel secondo Ottocento si manifesta talvolta anche la tendenza a scrivere composizioni brevi e per organico orchestrale ridotto (esemplari la Petite symphonie di Charles Gounod o la Sinfonietta su temi russi di Nikolaj Rimskij-Korsakov); nonché l'impulso a sfuggire gli sviluppi tematici più elaborati, rifugiandosi in soluzioni formali prossime a quelle dall'antica suite (ne è un esempio la sinfonia Antar dello stesso Rimskij-Korsakov).

Parallelamente alle dimensioni, la produzione sinfonica maggiore dell'Ottocento va sviluppando anche le risorse del mezzo orchestrale. L'orchestra delle sinfonie di Beethoven è la stessa delle ultime sinfonie di Haydn (archi; flauti, oboi, clarinetti, fagotti, corni e trombe a coppie per i fiati; timpani per le percussioni). Beethoven vi aggiunge in via eccezionale qualche strumento: un terzo corno nella Terza sinfonia; l'ottavino, il controfagotto e tre tromboni nella Quinta; e, oltre a questi, due corni supplementari, grancassa, piatti, triangolo, voci soliste e coro nella Nona.

L'orchestra romantica tipo si completa nella seconda metà del secolo, con la stabilizzazione dei tromboni nella sezione degli ottoni, la triplicazione delle parti dei legni, l'ampliamento delle percussioni (raddoppio dei timpani da due a quattro e uso abituale di grancassa, piatti e triangolo) e con il conseguente incremento del numero degli archi. A partire dai lavori di Berlioz e di Liszt, l'estensione delle risorse coloristiche dell'orchestra, il perfezionamento di alcuni strumenti, l'utilizzo di tecniche particolari coincidono con la scoperta del timbro come fattore determinante dell'opera musicale.

Sinfonia e sinfonia a programma

Il piano generale della sinfonia romantica non si discosta in modo sostanziale da quello in quattro movimenti della sinfonia classica, articolato nella successione allegro-adagio-minuetto-allegro. Le eccezioni di maggior rilievo sono date dalla sostituzione del minuetto con lo scherzo - operata da Beethoven a partire dalla Seconda sinfonia (1802) e divenuta in seguito abituale - e dal possibile scambio di posizione tra i due movimenti centrali. La maggior parte dei sinfonisti si attiene rigorosamente a questo schema, tra di essi Franz Schubert (che scrive le proprie sinfonie tra il 1813 e il 1828), Felix Mendelssohn (1824-1842), Johannes Brahms (1875-1885), Antonín Dvořák (1865-1893) e Anton Bruckner (1863-1896). L'alternativa più consistente, che discende dalla Sesta sinfonia Pastorale di Beethoven (1808), è quella della sinfonia in cinque movimenti: la si ritrova ad esempio nella Symphonie fantastique di Berlioz (1830), nella Sinfonia n. 3 Renana di Robert

Schumann (1850), nella Sinfonia n. 3 di Pëtr Il'ic Čajkovskij (1875), nella Sinfonia n. 2 di Mahler (1894).

Tipica della sinfonia romantica è invece la tendenza alla creazione di percorsi motivici che attraversano i singoli movimenti, così che l'opera acquista l'aspetto di un ciclo di brani dipendenti l'uno dall'altro. Schumann ricorre al procedimento ciclico in tre delle sue quattro Sinfonie (n. 2, n. 3 e n. 4), Brahms lo utilizza in due Sinfonie (n. 2 e n. 3), César Franck nell'unica sua Sinfonia (1888), Čajkovskij nella Sinfonia n. 5 (1888). La Sinfonia n. 4 di Schumann (1841-1851), in quattro movimenti da eseguirsi senza soluzioni di continuità, è un esempio emblematico della propensione all'unificazione della sinfonia attorno a un numero discreto di nuclei tematici: uno discende dal tema dell'introduzione lenta e si estende al secondo movimento e allo scherzo; l'altro coinvolge il primo e l'ultimo movimento.

Un ulteriore fattore di sviluppo della forma sinfonica è dato dal rafforzarsi nella sinfonia ottocentesca della componente programmatica. Schumann collega la Sinfonia n. 1 all'idea poetica della primavera (1841), mentre Mendelssohn affida le proprie impressioni di viaggio alle Sinfonie n. 3 Scozzese (1842) e n. 4 Italiana (1833), con tanto di inserti musicali originali. Ma è soprattutto Berlioz con la *Symphonie fantastique* (1830) e la sua prosecuzione *Lélio ou Le retour à la vie* (1831) a schiudere alla sinfonia a programma potenzialità drammatiche fino ad allora inedite e a fissare il prototipo della sinfonia ispirata a racconti di carattere autobiografico. Spetta invece a Liszt creare un punto d'incontro tra sinfonia a programma e soggetti della letteratura universale con due lavori come la *Faust-Symphonie* (da Goethe, 1854) e la *Dante-Symphonie* (dalle prime due cantiche della Divina Commedia, 1856). Soprattutto nella *Faust-Symphonie* Liszt caratterizza i personaggi di Goethe con tali arditezze melodiche e tale originalità nell'organizzazione generale dell'opera da suscitare grande ammirazione nei contemporanei.

L'acquisizione alla sfera musicale di elementi nazionalistici (come ritmi e melodie tipici, procedimenti costruttivi o soggetti di tradizione popolare) è un'ulteriore occasione di sviluppo del genere sinfonico ottocentesco. In senso lato, radici nazionali si possono individuare anche nella sinfonia tedesca, tanto nello stile solenne, da chiesa, della Sinfonia della Riforma di Mendelssohn (1830) o della Renana di Schumann, quanto nell'impiego di motivi popolari di danza negli scherzi delle sinfonie di Bruckner e nell'importanza assunta dal canto popolare nelle prime sinfonie di Mahler. Ma quest'impostazione dà i frutti più consistenti nella sfera delle cosiddette scuole nazionali, in particolare boema e russa. Un'insolita commistione di elementi folklorici boemi e negro-americi si trova, ad esempio, nelle Sinfonie n. 8 (1889) e n. 9 Dal nuovo mondo (1893) di Dvořák. Mentre il sinfonismo russo ha i suoi punti di forza nelle tre Sinfonie di Aleksandr Borodin (1862-1887) e nelle Sinfonie n. 1 Sogni d'inverno (1866) e n. 2 Piccola Russia (1872) di Čajkovskij.

Il poema sinfonico

La tendenza della sinfonia a programma a cercare ispirazione in soggetti di origine letteraria, pittorica, mitico-storica o naturalistica si realizza nel modo più completo nel poema sinfonico. Con questa denominazione a partire dalla metà del secolo viene designata una composizione sinfonica in un solo movimento, il cui svolgimento riflette liberamente gli intenti descrittivi dell'autore. L'antecedente più diretto del poema sinfonico è probabilmente l'ouverture da concerto, ossia una ouverture svincolata dalla funzione di introdurre un'opera o una rappresentazione drammatica. Ouvertures come il Sogno di una notte di mezza estate (da Shakespeare, 1826) e Le Ebridi (1833) di Mendelssohn, in quanto rappresentazione musicale essenziale di un'idea poetica, sottintendono ormai intenzioni prossime a quelle del poema sinfonico. Tanto che ancora Čajkovskij usa il termine "ouverture" per designare brani a programma come Romeo e Giulietta (1869).

È però Liszt a dare avvio al genere del poema sinfonico nel periodo 1848-1849 con *Ce qu'on entend sur la montagne* (da Hugo) e *Tasso, lamento e trionfo* (da Byron). Lo stesso Liszt fissa i confini estetici del poema sinfonico nell'aspirazione romantica alla fusione delle arti: il nuovo genere deve essere il punto d'incontro privilegiato tra poesia e musica, e diventare quindi espressione di un'idea, piuttosto che pedissequa descrizione musicale di un programma letterario. Tra i poemi sinfonici di Liszt alcuni si ispirano ai poeti romantici francesi (*Les préludes* da Lamartine e *Mazeppa* da Hugo, 1854), altri a opere di Herder (*Prometheus*, 1855), Schiller (*Die Ideale*, 1857), Shakespeare (*Hamlet*, 1858), Nikolaus Lenau (*Due episodi dal Faust*, 1860).

Il modello lisztiano ha particolare fortuna fra i musicisti delle generazioni successive. Il boemo Bedrich Smetana se ne serve per cantare costumi, leggende ed epopea della sua terra nel ciclo di sei poemi sinfonici, riuniti sotto il titolo *Ma Vlast* (*La mia patria*, 1874-1879). In Russia il precedente lisztiano è ripreso con le opportune varianti nazionalistiche da Borodin (*Nelle steppe dell'Asia centrale*, 1880), Milij Balakirev (*Tamara*, 1883) e Rimskij-Korsakov (*La grande Pasqua russa e Shéhérazade*, dalle leggende delle Mille e una notte, 1888). In Francia il genere è coltivato soprattutto da Franck (con *Les Eolides*, 1876 e *Il cacciatore maledetto*, 1882) e da Camille Saint-Saëns (tra gli altri la celebre *Danza macabra* del 1874). Ed esemplari tardivi di poemi sinfonici concepiti secondo l'estetica romantica sono ancora quelli di Jan Sibelius, ispirati alle suggestive leggende finniche del ciclo del Kalevala: tra gli altri *Una saga* del 1892, *Finlandia* del 1906 e *Tapiola* del 1926.

Negli ultimi decenni dell'Ottocento il genere del poema sinfonico raggiunge l'apice nella produzione di Richard Strauss, arricchendosi di volta in volta di sensuali fascinazioni sonore (*Morte e trasfigurazione*, 1894), di tratti giocosi (*I tiri burloni Till Eulenspiegel*, 1895), di implicazioni filosofiche (*Così parlò Zarathustra*, da Nietzsche, 1896). Brani come *Don Juan* (1888, da Lenau) e *Don Quixote* (1897, ispirato ad alcune vicende dell'eroe di Cervantes), per la ricchezza della scrittura orchestrale, la raffinata invenzione motivica e la complessità dell'elaborazione formale illustrano al massimo livello le conquiste del sinfonismo ottocentesco.

Franz Liszt

Complessa figura di virtuoso della tastiera, compositore e intellettuale aperto agli stimoli culturali più disparati, Liszt fa del virtuosismo strumentale il mezzo privilegiato per attingere a una sfera di superiore poeticità, puntando all'ideale convergenza dei diversi linguaggi artistici. L'originale poetica, fondata sulla fusione di musica e poesia, conduce Liszt a reinterpretare le forme tradizionali, ma anche a sperimentare nuovi generi, quali il poema sinfonico e la sinfonia a programma.

Il virtuosismo "trascendentale" lisztiano

Franz Liszt si forma all'interno della tradizione viennese (nella capitale asburgica è allievo di Carl Czerny per il pianoforte e di Antonio Salieri per il contrappunto) e come Chopin è la figura perfetta di virtuoso compositore. A differenza del compositore polacco, però, Liszt si dedica a un'attività internazionale più diversificata e mostra, soprattutto, una grande apertura intellettuale, una volontà di superare i confini artistici tradizionali, accogliendo stimoli dalla natura più disparata. Tutto ciò si traduce in una maggiore varietà di interessi e in una concezione "aperta" della forma e dell'arte musicale stessa.

Nel 1823, quando ha già avviato una brillante carriera di virtuoso del pianoforte, Liszt entra in contatto col mondo parigino (nel 1824 si stabilisce nella capitale francese), dal quale ricava vivaci stimoli intellettuali. A Parigi studia composizione con Ferdinando Paër e Antonín Reicha, frequenta il mondo del teatro musicale (Rossini, Bellini, Meyerbeer) e gli esponenti di punta del romanticismo letterario (Hugo), ed è profondamente impressionato da Paganini e dalla *Symphonie fantastique* di Berlioz.

Prendendo le mosse dal pianismo brillante di Czerny, Liszt elabora uno stile altamente virtuosistico; nel 1831 assiste alle esibizioni parigine di Paganini e, fortemente affascinato, tenta di trasportarne l'arte e il magistero tecnico sulla tastiera.

I frutti più maturi di questa ricerca, tesa ad ampliare le possibilità sonore ed espressive del pianoforte, appaiono con i sei Studi d'esecuzione trascendente (*Études d'exécution transcendante d'après Paganini*, 1838), basate su altrettanti capricci del violinista italiano (nel 1851 seguiranno altri 12 *Études d'exécution transcendante*).

Gli Studi, alla portata di pochi virtuosi della tastiera, esercitano un influsso fondamentale sull'arte pianistica europea, superando largamente i confini della tecnica coeva. Liszt fa un uso sistematico delle ottave, anche in rapidissima successione, per enfatizzare la melodia, per ottenere poderosi effetti di crescendo dinamico e per attingere una pienezza orchestrale. Egli sfrutta inoltre la tecnica dei salti per valorizzare timbricamente i diversi registri del pianoforte e impiega indifferentemente ogni zona della tastiera per esporre la melodia, per l'accompagnamento o per passi ornamentali d'agilità. Liszt fa fiorire liberamente la melodia in ogni punto, senza limitarsi

alle zone cadenzali, con figurazioni di scale e arpeggi, con rapide progressioni melodiche, passi in terze o seste e accordi a piene mani.

Culmine dell'arte pianistica lisztiana, gli Studi vengono definiti "trascendentali" perché destinati a un virtuosismo che esprime la tensione a "trascendere" i limiti della materia – cioè i limiti imposti dallo strumento e dalla tecnica pianistica – attingendo alla sfera di una superiore poeticità. Liszt aspira dunque a convertire il virtuosismo, da semplice elemento esteriore ed esibizionistico, in espressione di forza demiurgica, capace di superare tutto ciò che è meccanico e di plasmare la materia travalicando i tradizionali schemi formali. In quest'ottica, il virtuosismo trascendentale lisztiano è il mezzo che permette di superare le barriere tra musica e poesia e di cogliere le corrispondenze nascoste tra i due linguaggi, promuovendo una più ampia esperienza estetica.

Altri pezzi pianistici, che in genere richiedono doti virtuosistiche non comuni, sono le *Années de pèlerinage* (Anni di pellegrinaggio), tre raccolte elaborate tra il 1837 e il 1877, che costituiscono la trasposizione musicale delle esperienze di soggiorno in Italia e in Svizzera. Per queste raccolte, Liszt trae spunto dalle arti figurative (ad esempio i quadri di Raffaello), letterarie (i sonetti del Petrarca) e dalle bellezze paesaggistiche. A Pisa, contemplando il Trionfo della morte di Orcagna al Camposanto, Liszt ha l'idea di parafrasare l'antica sequenza del *Dies irae*: nasce così *Totentanz*, la Danza macabra per pianoforte e orchestra.

Fra i generi pianistici coltivati con assiduità maggiore da Liszt vi sono le trascrizioni e le fantasie (o parafrasi): Liszt ne elabora oltre 200, a partire da opere teatrali, sinfoniche o liederistiche. Si tratta di un genere alla moda, destinato all'intrattenimento brillante nei salotti aristocratici e borghesi, ma la costanza con la quale Liszt vi si applica testimonia un approccio diverso. La motivazione profonda che spinge Liszt alla frequentazione del genere, infatti, non è tanto la ricerca di un facile successo, quanto la possibilità di un esercizio creativo stimolante, volto all'esplorazione di aspetti inediti della tecnica pianistica, di nuovi effetti timbrici e di nuove leggi di organizzazione formale.

Le sue fantasie d'opera prendono spunto dai temi delle "arie favorite" per studi di bravura o per parafrasi molto libere, nelle quali il materiale di partenza non è che un semplice suggerimento (tra i compositori più frequentati, Bellini, Donizetti, Verdi e Wagner). L'intervento di Liszt sulle opere prescelte è quanto mai creativo, lontano dal gusto per l'ornamentazione frivola ed elegante in voga nei salotti, e nelle fantasie d'opera, più che in altre composizioni, Liszt esplora aspetti inediti della tecnica pianistica: ricerca effetti timbrici allusivi delle sonorità orchestrali e tenta di ricreare col pianoforte le impressioni prodotte dall'opera originale, cogliendone la tinta e il carattere dominante. Stimolante è anche l'aspetto formale: organizzare vaste composizioni secondo leggi estranee a quelle del sonatismo classico significa risolvere il problema della coerenza formale,

significa ottenere organicità e coesione da materiale eterogeneo, predisponendo un accurato piano costruttivo.

A partire dal 1838 la carriera del pianista virtuoso acquista un respiro internazionale: Liszt tiene acclamati concerti in tutta Europa, ripercorrendo i successi di Paganini nelle capitali della musica. Abbandonata l'attività concertistica nel 1848, Liszt si ritira nella piccola Weimar, dove resta fino al 1861, assumendo l'incarico di maestro della cappella locale e dedicandosi soprattutto alla composizione. A Weimar, Liszt ha a disposizione un'orchestra che gli permette di sperimentare ciò che compone: sviluppa così nuove idee e nuovi generi musicali, quali la sinfonia a programma e il poema sinfonico. In questi anni, inoltre, Liszt svolge un ruolo attivo nella diffusione della musica moderna, eseguendo le opere di Schumann, Berlioz, Wagner; grazie a Liszt e ai suoi allievi, Weimar diviene il centro della cosiddetta "nuova scuola tedesca".

L'ultima fase della vita di Liszt vede il riaccendersi dell'inclinazione religiosa: il compositore si trasferisce a Roma, dove nel 1865 prende gli ordini minori; si apre allora la stagione dei grandi brani sinfonico-corali d'ispirazione religiosa, fra i quali spiccano gli oratori *La leggenda di Santa Elisabetta* (*Die Legende der heiligen Elisabeth*, 1862) e *Christus* (1867).

Contemporaneamente, Liszt volge i propri interessi alla storia, al canto gregoriano e in particolare a Giovanni da Palestrina. Negli oratori, nella *Missa choralis*, nelle composizioni religiose in generale, lo sperimentalismo e l'audace complessità armonica del linguaggio sinfonico elaborato da Liszt si coniugano con un'aspirazione nuova alla rigorosa purezza polifonica dei tempi remoti del cristianesimo.

La musica a programma e il poema sinfonico

Liszt espone le sue idee sulla musica a programma in un ampio saggio sull'*Aroldo in Italia* di Berlioz, pubblicato nel 1855 nella "*Neue Zeitschrift für Musik*". Condividendo le idee di Schumann, che pone motivazioni poetiche alla base della creazione musicale, Liszt teorizza anzi la necessità di un "riscatto" poetico della musica strumentale che da un'idea centrale dovrebbe nascere e svilupparsi.

Da questo stretto collegamento – o meglio, da questa fusione tra musica e parola poetica – dovrebbe nascere quel rinnovamento dell'arte musicale che Liszt cerca idealmente di realizzare nei poemi sinfonici.

Il poema sinfonico, che nasce da questi presupposti, si ripropone infatti il rinnovamento del linguaggio sinfonico tradizionale: l'idea poetica – che non è semplice indicazione descrittiva – chiarisce all'ascoltatore immagini e pensieri espressi dal compositore, impedendogli interpretazioni fuorvianti, ed è il nucleo generatore, l'idea dalla quale scaturisce la composizione, ed è, al tempo stesso, il mezzo per travalicare i limiti angusti rappresentati dalle forme della tradizione. Nel poema sinfonico, perciò, gli stessi processi di ripetizione, variazione, alternanza dei motivi sono determinati dall'idea poetica e non da leggi puramente musicali.

Tramite l'unione di musica e letteratura, il poema sinfonico si ripropone di raggiungere una sfera espressiva più alta e di attuare l'idea romantica della convergenza delle arti.

A partire dall'ouverture per il Tasso (1849), Liszt chiama questo nuovo genere musicale *symphonische Dichtung* (poema sinfonico). In un tempo unico, ampio e con sezioni ben differenziate all'interno, il poema sinfonico si fonda su un programma letterario, teatrale o poetico, su uno spunto pittorico, su esperienze di vita personali – come le impressioni di viaggio – e presenta una serie di temi in continua trasformazione, assemblati in una forma libera, simile alla fantasia; diverso è invece il grado con cui la musica abbraccia il programma: si va dalla descrizione minuziosa a un'adesione molto generale.

Nella maggior parte dei casi, il programma è suggerito da un'opera letteraria: un'ode di Hugo per *Quel che si ascolta sulla montagna* (*Ce qu'on entend sur la montagne*, 1848–1849), il dramma di Goethe e la poesia di Byron per *Tasso* (1849), *La furia di Prometeo* (*Der entfesselte Prometheus*) di Herder per *Prometheus* (1850), di nuovo una poesia di Hugo per *Mazeppa* (1851), le *Nuove meditazioni* di Lamartine per *I preludi* (1854), il dramma di Shakespeare per *Hamlet* (1858).

Su questa strada, Liszt sperimenta anche il nuovo genere della sinfonia a programma: *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern* (1854–1857) è costituita da tre poemi sinfonici, tematicamente collegati, ognuno dei quali pone al centro uno dei personaggi del dramma di Goethe (Faust, Margherita, Mefistofele); *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia* (1855–1856) è articolata in due movimenti (*Inferno* e *Purgatorio*) ed è conclusa da un coro di voci femminili che intonano il testo del *Magnificat*.

Le idee che spingono Liszt a sperimentare nuove forme musicali producono esiti notevolmente originali anche sul terreno delle forme tradizionali. Il superamento dei vecchi schemi passa di frequente per il principio della ciclicità, grazie al quale un unico tema circola attraverso tutti i movimenti della composizione, conferendole una superiore unità; la *Sonata in Si minore per pianoforte* (1852–1853) si ricollega idealmente alla *Wandererphantasie* (*Fantasia del viandante*) di Schubert, che nel finale riprende ciclicamente i temi dei movimenti precedenti. Come avviene nei poemi sinfonici, la *Sonata lisztiana* è articolata in quattro movimenti dal diverso carattere espressivo, fusi però in un unico movimento nel quale si può leggere il canone formale della forma-sonata; in questo schema convergono dunque sia la tradizionale ripartizione del singolo movimento di sonata (articolato in esposizione, sviluppo e ripresa), sia la suddivisione più ampia della composizione in tre o quattro movimenti. Inoltre, i temi principali – che assimilano modi teatrali e una vistosa gestualità drammatica – vengono combinati, sviluppati e ripresi in varie forme per tutta l'estensione della Sonata, in modo da stabilire una fitta rete di relazioni reciproche.

La forma ciclica tradisce la volontà di superare la forma-sonata (che è il modello più autorevole della tradizione classica), assumendone in linea di

massima lo schema ma rinnovandolo su nuove basi. La continuità e l'organicità del discorso, infatti, in questo caso non sono assicurate dall'armonia cadenzale o dalla dialettica delle funzioni tonali, bensì dai processi di trasformazione e di metamorfosi, grazie ai quali un tema si può ripresentare in forme mutate per carattere, fisionomia, funzione strutturale.

Il rinnovamento delle strutture formali ereditate dalla tradizione classico-romantica non è il meno importante degli aspetti che rivelano, in Liszt, il seguace di quella tendenza "progressiva" che aveva avuto in Schumann uno dei suoi alfieri principali. Ma sono soprattutto l'ampiezza e l'importanza della sua produzione artistica, l'attività di critico militante, la personalità spiccata che sa imporre idee e scelte artistiche innovative a spiegare l'influsso enorme – paragonabile solo a quello wagneriano – esercitato da Liszt sull'arte e la cultura europee del secondo Ottocento.

Johannes Brahms

Brahms sceglie come ragione del suo operare il dialogo con la storia dell'arte musicale, l'attento studio dei linguaggi e degli stili, e per questo è identificato dai suoi contemporanei con il versante accademico e conservatore della musica tedesca. Ma nelle opere di Brahms, esemplari per la sistematicità con cui vengono affrontati e reinterpretati i generi musicali della tradizione classica e romantica, leggiamo oggi i segni di un'ansia di ricerca prossima a quella dell'artista moderno.

L'uomo e il musicista

Figlio di un eclettico suonatore di contrabbasso, attivo ora come musicista ambulante, ora nelle orchestre da ballo e nell'orchestra di Amburgo, Johannes Brahms apprende i primi rudimenti musicali in famiglia. Non ancora ventenne, Brahms si guadagna da vivere suonando il pianoforte nelle sale da ballo di Amburgo; ben presto, però, intraprende una seria attività concertistica come accompagnatore del violinista Eduard Reményi. A vent'anni incontra Robert Schumann che lo lancia come promessa della nuova generazione di compositori tedeschi.

Sentendosi ancora immaturo, Brahms si sottopone da autodidatta a un decennio di studi serratissimi di contrappunto e orchestrazione, affiancato dall'amico violinista Joseph Joachim. Brahms è un lettore vorace e, come già è accaduto a Schumann, la sua immedesimazione con le figure della letteratura è tale che sovente si firma con lo pseudonimo hoffmanniano di "Kreisler junior".

Studio accanito della musica del passato, di Bach, di Mozart e di Beethoven, Brahms sa però, alla maniera romantica, come trarre partito anche dalle forze vitali del canto popolare, né disdegna di cimentarsi in musiche d'uso (ne sono esempi le Danze ungheresi e i Liebesliederwalzer per pianoforte a quattro mani) che contribuiscono in modo determinante a consolidare la sua fama.

Dall'immagine di un Brahms, per natura schivo e taciturno, incline a stati di malinconia, incurante degli obblighi mondani e all'occasione anche scontroso, traspare un'irrequietezza di fondo, un'inquietudine che sul piano umano si traduce nell'incapacità di creare legami sentimentali stabili: il rapporto di devozione e di condivisione di ideali artistici con la vedova di Robert Schumann, la pianista Clara Wieck, rimane uno dei nodi psicologici più intricati della vita del musicista. Sul piano professionale quest'inquietudine si coglie nell'insofferenza per qualsiasi carica duratura e nella mancanza di una qualsiasi vocazione all'insegnamento: la direzione a Vienna della Singakademie (1862-1863) e della Gesellschaft der Musikfreunde (1871-1872) rimangono parentesi fugaci in una vita spesa prevalentemente nella composizione e nelle tournée, come esecutore e direttore delle proprie musiche.

Contrariamente a quanto gli aspetti più disordinati della personalità di Brahms possano lasciar supporre, il compositore è dotato di uno spiccato senso autocritico e nelle sue scelte segue una progressione sistematica che procede per gradi dalle forme più semplici alle più complesse. Il percorso creativo di Brahms si attiene a una gerarchia ideale di valori musicali: dalle opere per pianoforte (1852-1860), passa alle forme classicheggianti delle musiche da camera (1860-1875) e soltanto a fine itinerario, dopo l'esperienza fondamentale delle pagine sinfonico-corali, sfocia nelle grandi forme sinfoniche (1876-1885). Superata l'indecisione iniziale (la stessa che tiene in sospenso per 14 anni la nascita della Sinfonia n. 1), Brahms avanza sempre più sicuro per questa via, indipendente dai giudizi altrui, anche se espressi da amici fidati come Clara Schumann e Joachim, ai quali per tutta la vita non manca di sottoporre i propri lavori prima della pubblicazione. Nel corso della sua vita, Brahms si dedica con continuità soltanto a due ambiti, quello del Lied per canto e pianoforte e quello delle musiche per coro a cappella: nel primo continua il dialogo con la poesia romantica (Herder, Brentano, Eichendorff, Tieck, Möricke), oggetto preferito delle sue letture giovanili; nel secondo si nutre dello stile severo della polifonia rinascimentale (Giovanni da Palestrina, Orlando di Lasso, Heinrich Schütz) come di una delle fonti più pure della sua ispirazione. La musica polifonica è un genere che Brahms frequenta assiduamente come direttore di coro, prima ad Amburgo, poi presso la corte di Detmold e quindi a Vienna, dove si stabilisce a partire dal 1863.

Con questi presupposti la produzione matura di Brahms finisce per rappresentare una posizione singolare nel panorama musicale tedesco della seconda metà dell'Ottocento: quella del musicista che risale lungo la storia del linguaggio musicale, per riesaminarlo criticamente e verificare la possibilità di riproporlo in termini nuovi. Posizione che all'epoca, ben al di là della volontà dello stesso Brahms, si presta a essere identificata come baluardo "classicista", in contrapposizione sia alla corrente "avvenirista" di Franz Liszt e Richard Wagner, sia al sinfonismo di Anton Bruckner.

Le musiche per pianoforte e da camera

Quando nel 1853 il ventenne Brahms – all'epoca ancora uno sconosciuto pianista in cerca di fortuna nel ruolo di compositore – visita Schumann a Düsseldorf, porta con sé soprattutto brani per pianoforte, come le tre Sonate (le opere 1, 2, 5) e lo Scherzo op. 4: composizioni nelle quali gli schemi del formalismo classico si coniugano con un'alta temperatura emotiva. Su tutta la prima produzione pianistica di Brahms aleggia un clima da leggenda nordica, visibile anche in pagine ora fantastiche, ora eroiche – come le Ballate (1854) – e attiva ancora nel taglio impetuoso del Concerto n. 1 per pianoforte e orchestra (1858). Per il giovane Brahms è questo il modo più congeniale per accostarsi all'esperienza romantica, in parte già superata nelle successive opere per pianoforte (le Variazioni e fuga su un tema di Händel e le Variazioni su un tema di Schumann del 1861, le Variazioni su un tema di Paganini del 1863), che pongono l'accento sui problemi dell'elaborazione tematica sotto forma di variazione.

Il terreno in cui si completa la svolta è però la musica da camera. Qui si colloca il vero baricentro dell'opera brahmsiana, dove i fermenti romantici cedono alle esigenze architettoniche, e l'interpretazione del passato diventa motivo di creazione personale e di rigenerazione della tradizione.

Il pianoforte è protagonista anche di questa fase della produzione del musicista: già attivo nella prima composizione cameristica, il Trio op. 8 (1850), è presente tanto nel Quartetto op. 26 e nel Quintetto op. 34 (1862, 1864), quanto nella Sonata per violoncello e pianoforte op. 38 e nel Trio per violino, pianoforte e corno op. 40 (1865). Il pianoforte è lo strumento col quale Brahms ha piena familiarità e che meglio realizza l'idea di suono cameristico compatto, ricco di risonanze armoniche, al quale egli aspira; un suono che racchiude in sé un'aspirazione sinfonica, ma – secondo l'esempio dell'amato Beethoven – come trattenuta in uno spazio sonoro intimo, nel quale agisce un tematismo disteso e spontaneo.

In un primo tempo Brahms limita l'impiego cameristico degli archi senza pianoforte alla formazione estesa dei due Sestetti op. 18 e 36 (1860, 1865). Il primo Quartetto per archi (op. 51 n. 1, 1873) vede la luce dopo un'elaborazione di otto anni e circa una dozzina di stesure ma una volta trovata una scrittura scevra da incrostazioni pianistiche, altre due composizioni analoghe seguono a breve distanza: l'op. 51 n. 2 del 1873 e l'op. 67 del 1876.

In tutti questi lavori si avverte fortissima la compresenza di atteggiamenti stilistici contrastanti: da una parte l'aspirazione al controllo rigorosissimo della forma, concepita impeccabilmente sulla base dei modelli classici; dall'altra la necessità di conseguire un'espressività di carattere rapsodico. Lavori come il Quartetto con pianoforte op. 60 (1874) si traducono in invenzioni libere e fantastiche che, entro una cornice di perfetto equilibrio formale, lasciano ancora intravedere lo spirito romantico delle composizioni giovanili.

Le opere vocali e le sinfonie

Il problema del sinfonismo si presenta a Brahms in tutta la sua complessità nel 1858, quando nel tentativo di ricavare una sinfonia dall'abbozzo di un brano da camera per fiati riesce a mettere insieme soltanto una Serenata, l'op. 11. In una prospettiva ancora lontana della sinfonia, sono soprattutto le musiche da camera a consentirgli di sperimentare a fondo le possibilità della forma strumentale; spetta quindi alle musiche per coro e orchestra fungere da prima palestra di scrittura orchestrale. All'epoca Brahms non ritiene ancora di possedere appieno la tecnica dell'orchestrazione e perciò si avvale della consulenza di Joachim e del direttore d'orchestra Hermann Levi.

La prima composizione importante in questo ambito è Requiem tedesco del 1868, seguito dalla cantata per coro maschile Rinaldo (da Goethe, 1868), dalla Rapsodia per contralto, coro maschile e orchestra (sempre da Goethe, 1869), dallo Schicksalslied (Canto del destino, da Hölderlin, 1871) e dal Trumpfslid (dall'Apocalisse, 1871). In particolare il Requiem tedesco entra rapidamente nel repertorio di tutte le associazioni corali tedesche ed è la prima composizione che dà alla musica di Brahms l'occasione per uscire dalla cerchia ristretta dei concerti cameristici.

Il Requiem tedesco è un'opera priva di una precisa finalità liturgica, una specie di cantata funebre su testi biblici, nei quali sono affrontati i temi del cordoglio e della consolazione con accenti che vanno dal lirismo quasi liederistico alla drammaticità degli episodi fugati.

Da questo blocco di composizioni vocali e orchestrali Brahms passa a un blocco altrettanto compatto di lavori sinfonici: le quattro Sinfonie (1876, 1877, 1883, 1885); le due ouvertures Accademica e Tragica (1880); i Concerti per violino op. 77 (1878), per pianoforte op. 83 (1881), per violino e violoncello op. 102 (1887). Per i contemporanei di Brahms non è difficile scorgere in queste composizioni una prosecuzione del sinfonismo di Beethoven: la Sinfonia n. 1, che si sviluppa dalla cupa atmosfera del primo movimento all'affermazione gioiosa del finale, ripropone il piano impostato dallo stesso Beethoven nelle Sinfonie n. 5 e n. 9. Tra l'altro, la voluta affinità del tema finale di Brahms con la melodia dell'Inno alla gioia della Sinfonia n. 9 di Beethoven contribuisce a rafforzare l'analogia.

Brahms imprime un'impronta personale ai tempi centrali delle sue sinfonie, introducendo una sorta di intermezzo di carattere intimo al posto dello scherzo.

Ma la sue opere sinfoniche si distinguono nel panorama del secondo Ottocento soprattutto per l'impermeabilità a qualsiasi spunto programmatico e per la capacità del musicista di concentrare le sue idee in forme concise ed essenziali: la concezione dei temi racchiude un ricco potenziale di energia entro un blocco polifonico in cui si sovrappongono più elementi motivici, mentre il principio della variazione è impiegato diffusamente come criterio principale di elaborazione tematica. La vocazione di Brahms per l'arte della variazione trova nella produzione sinfonica la sua massima espansione: dalle Variazioni su un tema di Haydn (1873), che aprono la serie delle

composizioni per orchestra, all'ultima pagina sinfonica, il finale della Sinfonia n. 4, che ne suggella l'apoteosi nella fusione della condotta della variazione classico-romantica con quella barocca della passacaglia.

L'ultimo decennio

Sentendosi incapace di affrontare nuovamente l'impegno dei grandi lavori orchestrali, dopo la Sinfonia n. 4 Brahms ripiega verso la musica da camera e i pezzi pianistici. Il frutto di questa stagione creativa ormai declinante sono ancora tre Sonate per violino e pianoforte (1879, 1886, 1888), una Sonata per violoncello e pianoforte (1886), un Trio (1886), un Quintetto per archi (1890) e soprattutto una serie di lavori composti per il clarinetista Richard Mühlfeld: il Trio e il Quintetto con clarinetto (1891) e le due Sonate per clarinetto e pianoforte (1894).

In questi lavori Brahms passa dall'abbandono al piacere del canto alla concisione più assoluta, distillando momenti di grande pregnanza espressiva e d'inquietudine melodica e armonica.

Nei medesimi anni, il pianoforte da mezzo di sperimentazione, si trasforma in luogo privilegiato della confessione intima. Con moto retrospettivo che sa di recupero della poetica romantica del piccolo pezzo, Brahms compone alcune serie di composizioni brevi, ciascuna delle quali si configura come un vero e proprio monologo interiore: le Fantasie op. 116, gli Intermezzi op. 117, i Klavierstücke op. 118 e op. 119, tutti scritti nel 1892 e tutti dominati da una medesima atmosfera di malinconia.

Ma è soprattutto l'ultimo lavoro, i Preludi-corali per organo op. 122 (1896), a suggellare con un omaggio a Bach il percorso creativo di un'esistenza che nel dialogo ininterrotto con la tradizione scopre la modernità del proprio patrimonio interiore.

Richard Wagner

Nell'Ottocento musicale, poche figure occupano un ruolo paragonabile a quello di Richard Wagner. Soprattutto pochissime, in tutta la storia della musica occidentale, hanno saputo valicare i limiti della loro arte per imporsi con tale irruenza sulla scena della cultura europea tout court, suscitando di volta in volta l'ostracismo e l'adorazione, la speculazione filosofica, il pettegolezzo e il mito.

Il caso Wagner

Vista nel suo insieme, e considerata da un punto di vista statistico, la bibliografia wagneriana offre un panorama sterminato e diseguale. È sorprendente per i suoi dislivelli: dalle vette psicoanalitiche di Nietzsche contra Wagner agli abissi rosa di Richard Wagner et les femmes, d'après des documents inédits (avec huit portraits). Ma la bibliografia è sintomatica anche perché lascia scorgere le tracce di discussioni scatenate nelle più diverse direzioni, dall'antisemitismo al vegetarianismo e alle preferenze sessuali (Richard Wagner und die Homosexualität), da Schopenhauer a Lévi-Strauss (Wagner, le père irrécusable de l'analyse structurale des mythes), dal

cristianesimo (Richard Wagner und die Kirche) alla rivoluzione (Richard Wagner and the Revolutionaries). Stupisce, infine, la grande quantità di contributi di scrittori, poeti e filosofi: Nietzsche, Mann, Shaw, Baudelaire e D'Annunzio, per citarne solo alcuni.

La personalità di Richard Wagner, le sue teorie, la sua musica, in una parola il "caso Wagner" hanno generato fiumi di inchiostro. A partire dagli anni Settanta dell'Ottocento in tutta Europa è un fiorire di "Revue wagnérienne", di "Wagner Societies" e in genere di movimenti che si ispirano al musicista tedesco e ne diffondono le tesi. Per tutto il secolo, e oltre, Wagner resterà per ogni musicista un baluardo da affrontare o l'esempio a cui tendere, un cattivo maestro o, per dirla con Nietzsche ormai apostata, una malattia da cui guarire: "Ah questo vecchio mago! quanta mai polvere ci ha gettato negli occhi!".

Oggi il tempo, complice una certa temperie antiromantica del primo Novecento, ha di molto ridimensionato le dispute, tanto che si può parlare di sommo "dilettantismo" wagneriano, riferendosi all'idea della fusione di tutte le arti in una nuova "opera d'arte dell'avvenire", senza rischiare l'esilio come accadde a Thomas Mann in una Germania già nazista. Tuttavia non è un'eccessiva semplificazione affermare che la musica di Wagner costituisce uno snodo fondamentale nello sviluppo della musica dell'Ottocento: dopo di lui, nessuno ha più potuto scrivere musica come prima. La più profonda e duratura rivoluzione operata da Wagner è principalmente una rivoluzione musicale, ed è appunto la straordinaria potenza innovativa della sua musica a sostenerne in gran parte il peso: "È un maestro nella presa ipnotica, abbatte anche i più forti come fossero tori", dirà ancora Nietzsche. Seguire la sua strada o allontanarsene diverrà l'esercizio spirituale di generazioni di musicisti, condito di rituali pellegrinaggi a Bayreuth (dove si trova il teatro dedicato alle opere di Wagner), di innamoramenti, tradimenti ed esorcismi.

Mein Leben

Wagner nasce a Lipsia il 22 maggio 1813 da Carl Friedrich Wagner (o forse dall'attore, poeta e pittore Ludwig Geyer che sposerà la madre di Wagner in seconde nozze) e da Johanna Paetz, in un'Europa scossa dalle guerre napoleoniche.

I suoi primi interessi artistici lo spingono verso il teatro e la letteratura. Solo dopo il ritorno della famiglia a Lipsia da Dresda, Wagner segue un occasionale tirocinio musicale con Gottlieb Müller dell'Orchestra di Lipsia (poi organista ad Altenburg) e quindi con Theodor Weinlig, organista della Thomaskirche e allievo di Padre Martini. Wagner osserva con modestia nell'opera *Mein Leben* (La mia vita): "In capo a due mesi, dopo ch'ebbi praticato rapidamente ogni genere di difficili evoluzioni contrappuntistiche, oltre a un buon numero delle fughe più complicate, avvenne un giorno ch'io portassi al maestro una doppia fuga lavorata con particolare ricchezza: e rimasi veramente spaventato quand'egli mi disse che questo pezzo potevo ormai inquadralo e che lui non aveva più nulla da insegnarmi".

La vita di Wagner, romanzesca quanto si conviene a un artista romantico (e sfrontatamente romanzata da Wagner stesso nella sua autobiografia), si concentra nella lotta impari – ma spesso vittoriosa – contro ogni ostacolo che si frapponga alla realizzazione del suo ideale artistico, il che equivale a dire alla rappresentazione dei suoi drammi musicali. Ognuno di questi ostacoli, siano questi la tradizione imperante dell'opera italiana o il grand-opéra francese, o piuttosto qualche figura ingombrante di musicista contemporaneo che gli sbarra il passo o non lo favorisce con il vigore che Wagner desidera, merita di essere confutato con un apposito pamphlet.

Quando il Wagner vox clamantis in deserto verrà infine sostituito dal Wagner imperiale di Bayreuth, arbitro e sacerdote delle sorti della musica dell'avvenire, molte tracce delle simpatie e antipatie wagneriane lasceranno un segno nella storia della musica. Basti pensare da un lato alla declassazione dell'odiato Meyerbeer (per di più ebreo) e del grand-opéra come dell'opera italiana nel suo insieme, e dall'altro alla glorificazione mitologica dell'opera tedesca su un'ipotetica direttrice Gluck-Mozart-Weber-Wagner.

Wagner incarna l'artista "romantico" dall'eroismo alla caricatura. Disdegna la tranquillità borghese garantita dal posto di maestro di cappella della corte di Dresda (dove svolge un'importante attività di direttore d'orchestra, imponendo tra l'altro all'attenzione del pubblico le opere del tardo stile beethoveniano, allora spesso considerate astruse e inaccessibili), partecipando nel 1849 con Michail Bakunin ai moti rivoluzionari che gli costeranno il posto. Ma Wagner è anche l'esteta che fa cucire dalla fidata Bertha decine di vestaglie di raso con varie sfumature di colore, che ricopre di pesanti tendaggi rosso scuro la stanza veneziana di Palazzo Giustiniani dove comporrà parti del Tristano, e che a Monaco, dove vive prediletto dal re di Baviera Luigi II, fa allestire una sontuosa residenza tutta sete e broccati. Tanta sovrabbondanza di stimoli visivi sembra trasmettersi direttamente agli ascoltatori, tanto che Baudelaire, descrivendo le sue sensazioni all'ascolto di Lohengrin, scrive in una lettera a Wagner: "vedo davanti ai miei occhi una vasta distesa di rosso scuro. Questo rosso rappresenta la passione, e io lo vedo crescere gradualmente, attraverso tutte le transizioni del rosso e del rosa, fino all'incandescenza di una fornace. Sembrerebbe difficile, quasi impossibile, concepire qualcosa di più ardente; e tuttavia un'ultima colata traccia un solco ancora più bianco sul bianco che le fa da sfondo. Questo è, se volete, il supremo grido dell'anima innalzata al punto più alto del suo parossismo".

Per i benpensanti, Wagner conduce una vita scandalosa. La relazione con Cosima (figlia di Liszt e moglie del pianista e direttore d'orchestra Hans von Bülow) che Wagner sposerà in seconde nozze gli costerà la cacciata da Monaco tra le polemiche, cui non saranno estranee le folli spese sostenute da Wagner a carico dell'erario bavarese.

Ma sono ancor più i suoi eterni debiti, contratti con amici, nemici, parenti e conoscenti, a rendere sospetto il musicista agli occhi della buona borghesia tedesca, costringendolo a precipitose fughe e improvvisi traslochi.

Nel corso di queste peregrinazioni per l'Europa, Wagner pianifica e porta a termine con straordinaria costanza un progetto musicale di immani proporzioni, non solo per l'estensione ma anche per la portata della sua concezione, con pochissime garanzie di una sua attuabilità pratica: Rienzi, L'olandese volante, Tannhäuser, Lohengrin, le quattro giornate de L'anello del Nibelungo (Der ring des Nibelungen), Tristano e Isotta, I maestri cantori di Norimberga e Parsifal. Molte vengono completate senza che Wagner abbia ricevuto commissioni da parte di alcun teatro e per quanto precarie possano essere le sue condizioni, egli non tralascia mai di teorizzare e di comporre, spesso iniziando l'opera successiva mentre completa la precedente, abbozzando il testo poetico o dedicandosi ai saggi se le circostanze non gli consentono di lavorare alla partitura.

Particolarmente ingrato sarà lo scontro di Wagner con Parigi, la capitale europea della cultura dalla quale verrà respinto a più riprese. Celebre è il fiasco parigino di Tannhäuser, che evidenzia il singolare conflitto tra concezioni antitetiche: da una parte i membri della giovane nobiltà del Jockey Club, che chiedono un balletto nel secondo atto per ammirare le ballerine anche arrivando tardi a teatro, dall'altra la concezione sacrale del dramma musicale di Wagner. In questa occasione prevale agevolmente il Jockey Club che fa naufragare la partitura tra i fischi, ma anni dopo, il musicista si vendicherà malignamente indirizzando un ringraziamento all'esercito tedesco accampato ai margini di una Parigi sconfitta (All'esercito tedesco davanti a Parigi, 1871).

A Wagner non mancano comunque estimatori e sostenitori.

Una quantità di amici e una cerchia di intellettuali via via più estesa prendono a cuore le sorti del compositore e della sua musica. Il più potente di questi, Luigi II di Baviera non cesserà, pur tra alterne vicende, di prediligerlo e aiutarlo, contribuendo con munificenza alla costruzione del Festspielhaus di Bayreuth, un teatro dedicato alla rappresentazione esclusiva dei drammi wagneriani, vero baluardo dell'ortodossia wagneriana, gestito con polso saldo da Cosima dopo la morte del marito e quindi dai figli e dagli eredi sino a oggi. Intorno a questo santuario si formerà un'intera generazione di critici wagneriani militanti e, purtroppo senza trovare grande opposizione a Bayreuth, il regime nazista costruirà il culto laico del proprio nazionalismo musicale.

Opera e dramma

L'importanza della concezione wagneriana del teatro musicale è enorme e il suo influsso si può notare, fuori dalle discussioni di musicisti e musicologi, fino nei luoghi comuni dell'amatore d'opera.

Il nucleo fondante della concezione wagneriana si situa nella contrapposizione tra opera propriamente detta e dramma musicale (musikalisches Drama, termine cui Wagner preferisce i più mistici Bühnenfestspiel e Bühnenweihfestspiel). Un effetto collaterale di questa polemica è la contrapposizione tra i campioni dei due generi, ovvero l'italiano Verdi, che vi recita il ruolo di cultore della tradizione, e il tedesco Wagner, la cui parte è quella del sacrilego innovatore. Ma è indicativo che Wagner si sia guadagnato il posto anche in un'altra querelle musicale ottocentesca, ovvero quella che lo vede contrapposto a Brahms.

I numerosi scritti teorici di Wagner non costituiscono un corpus organico e, soprattutto, non sempre costituiscono la chiave migliore per comprendere ogni aspetto della sua produzione musicale. Tuttavia è certo che Wagner, indipendentemente dalla solidità delle sue premesse teoriche, e comunque non dal nulla, realizza una forma di teatro musicale che si pone a grande distanza sia dall'opera italiana tradizionale sia dal grand-opéra francese (e dalle opere italiane che si rifanno al grand-opéra), ovvero i generi di teatro musicale allora dominanti in Europa.

Il nucleo della contrapposizione è presente nella tesi centrale della prima importante opera teorica wagneriana, Opera e dramma del 1851: "L'errore nel genere artistico dell'opera consisteva nel fatto che un mezzo dell'espressione (la musica) diveniva lo scopo, mentre lo scopo dell'espressione (il dramma) diveniva il mezzo". Sgombrato il campo dall'equivoco che con "il dramma" Wagner intenda semplicemente il testo poetico e quindi che la rivoluzione wagneriana si possa ricollegare a una nuova "riforma" dell'opera nel senso di Gluck, risulta evidente che per Wagner il dramma è da intendere piuttosto come la nuova forma d'arte globale (Gesamtkunstwerk) di cui anche il testo poetico è una funzione. Il dramma è il vero, grande obiettivo cui parole, musica e azione scenica devono tendere.

È implicito in questa posizione che la "drammaticità" del teatro musicale non possa essere delegata allo sfarzo dell'allestimento scenico musicale (come secondo Wagner avviene nel contemporaneo grand-opéra); essa non può quindi essere sostenuta esclusivamente dalla musica (che diventerebbe in questo modo un "effetto senza causa").

Questo desiderio di ricercare nell'azione drammatica un degno sostegno per una forma elevata, per certi versi classica, di dramma spinge Wagner all'adozione di soggetti fantastici, miti e leggende (Lohengrin, le saghe nordiche, Parsifal), laddove il contemporaneo grand-opéra predilige i soggetti storici. Se si prescinde dal giovanile Rienzi, tutta la produzione wagneriana da L'olandese volante si avvicina gradualmente alla mitologia e gli stessi Maestri cantori di Norimberga rappresentano una rivisitazione mitologizzata delle origini dell'arte tedesca. L'arte esprime se stessa solo ridiventando natura e quindi prendendo il mito, l'archetipo, il "puramente umano" come oggetto.

Leitmotiv e struttura musicale

La fondazione di una nuova opera d'arte globale comporta in Wagner una profonda modificazione del linguaggio musicale non meno che della drammaturgia. Nel quadro di questa evoluzione il Leitmotiv, una scansione musicale non quadrata e l'amplificazione fino quasi all'esplosione del linguaggio armonico (banalizzando, il "cromatismo" wagneriano) rappresentano dei pilastri che si sostengono e si integrano l'un l'altro. Grazie alle nuove potenzialità del suo linguaggio armonico Wagner può abbandonare, insieme con le forme tradizionali del teatro d'opera (scene, arie, cabalette, recitativi, concertati), anche le architetture tonali che ne costituiscono il corrispettivo musicale. Sebbene l'utilizzo di motivi ricorrenti (motivi mnemonici) sia frequente già nelle opere romantiche di Wagner (L'olandese volante, Tannhäuser, Lohengrin) come in altre opere dello stesso periodo, è principalmente con la tetralogia del Ring che la tecnica del Leitmotiv assume tratti peculiarmente wagneriani come infrastruttura musicale del Musikdrama (è quindi superfluo dire come la semplice presenza di un motivo ricorrente, all'infuori del contesto drammaturgico del dramma musicale wagneriano, di per sé non provi nulla della "wagnerianità" di un'opera).

A partire dal Ring, l'utilizzo dei motivi non è più occasionale e la loro rete di connessione (la "magia delle relazioni", nelle parole di Thomas Mann) assume un ruolo assolutamente centrale.

L'uso così estensivo e libero del Leitmotiv provoca e consente il graduale abbandono del periodo quadrato di otto misure nel cammino ideale verso un'opera totalmente durchkomponiert (espressione della musicologia tedesca che indica una composizione musicale di forma aperta, basata su un'invenzione continua). Al tempo stesso questo procedimento fornisce un puntello a una forma amplificata e pressoché dissolta e a un'armonia sempre più vagante, impedendo alla composizione (e a una composizione di tali dimensioni) di franare su se stessa.

Questa rete di motivi, complessa e ramificata, cui gli esegeti hanno dedicato una paziente opera di denominazione e classificazione, costituisce un piano alternativo dell'opera e di per sé sembra capovolgere quel principio drammaturgico secondo cui quello che conta in un'opera è il presente scenico – ciò che avviene in quel momento sulla scena – e null'altro. Questo secondo livello di lettura costituisce da una parte un intervento diretto del compositore-autore (e in qualche modo segna l'irrompere del passato e del futuro nel presente scenico), dall'altra rappresenta un tentativo di dare coesione e unitarietà, e di sottolineare la portata ideale del messaggio filosofico alla luce del quale tutti gli avvenimenti scenici vanno valutati.

Questa tendenza è più forte nel Ring, in cui più fitta è la rete di connessioni allegoriche, mentre è meno spiccata nelle grandi opere che ne interrompono la composizione (Tristano e Isotta e I maestri cantori di Norimberga), nei cui motivi tendono a prevalere gli aspetti sinfonico-musicali.

In questo gioco continuo di rimandi può accadere che lo spessore psicologico di alcuni personaggi (in particolare Wotan in tutto il Ring) risulti straordinariamente accresciuto, mentre in altri casi (si pensi al Siegfried de Il crepuscolo degli dèi) si assiste quasi a un ritorno ai caratteri unidimensionali o volubili dell'opera tradizionale; non a caso, proprio Il crepuscolo degli dèi è stato considerato un ritorno all'"opera".

Tra riforma, sperimentazione armonica e invenzione dell'opera d'arte dell'avvenire, i drammi musicali di Wagner si stagliano con autorità nel panorama del teatro musicale dell'Ottocento, alimentando la propria unicità nelle complesse relazioni che instaurano con la tragedia classica, il teatro parlato ottocentesco, l'epica delle saghe nordiche e la tradizione operistica tedesca, italiana e francese.

L'opera italiana e le sue declinazioni francesi

L'opera come industria

Il mondo musicale italiano dell'Ottocento è dominato dall'opera lirica, che rappresenta non soltanto il principale divertimento di fasce sociali sempre più ampie ma anche una vera e propria "industria musicale" che coinvolge numerose persone e che rappresenta l'Italia all'estero. Nel corso dell'Ottocento, e in particolare dopo il 1848, l'opera diviene inoltre veicolo d'ideologia politica. Il sistema produttivo rimane quello impresariale sorto nel Seicento, ma a poco a poco agli impresari si affiancano gli agenti e infine gli editori che influenzano non poco il mercato.

L'opera nella vita musicale italiana

L'opera lirica ha un ruolo centrale nella vita musicale italiana dell'Ottocento, anzi si potrebbe dire nella vita sociale; essa costituisce infatti il principale divertimento di fasce sempre più ampie di popolazione, ed è di fatto un elemento di unità in un Paese diviso. Rispetto ad altri Paesi europei, in particolare la Germania, la musica lirica è infinitamente più diffusa e apprezzata di quella sinfonica e cameristica e anche la musica sacra, che tanti capolavori aveva prodotto nei secoli precedenti, si riduce a mera routine.

Senza cadere in luoghi comuni, quali quello che vede nell'Italia il Paese del belcanto o simili, si può tranquillamente affermare che il melodramma è parte integrante dell'identità nazionale: le stagioni d'opera si svolgono infatti secondo le stesse modalità in tutti gli Stati preunitari; opere e cantanti circolano per il Paese abbastanza liberamente e, addirittura, alcuni impresari hanno sotto la loro giurisdizione teatri esistenti in Stati diversi. A titolo d'esempio dell'unità del mercato italiano si può prendere il primo decennio di vita di un'opera famosa come il Rigoletto di Verdi e vedere la sua distribuzione sul territorio italiano, dal nord al sud. Il melodramma contribuisce poi a fornire all'estero un'immagine unitaria dell'Italia perché sin dalla sua nascita l'opera italiana esporta in tutto il mondo non solo modelli musicali ma anche organizzativi.

Il sistema produttivo dell'opera italiana

Il teatro d'opera nasce come spettacolo di corte offerto ai cortigiani da un principe-mecenate che ricava lustro e prestigio, all'interno della sua corte e fuori di essa. A questo modello di gestione si affianca quasi subito quello impresariale attraverso l'apertura, nel 1637 a Venezia, del primo teatro pubblico a pagamento. La caratteristica fondamentale del modello veneziano è che la gestione del teatro e l'organizzazione degli spettacoli sono affidate per lo più a persone diverse; i numerosi teatri veneziani sono infatti di proprietà di nobili famiglie che non li gestiscono direttamente, preferendo affidare la loro conduzione a un impresario.

Il modello impresariale si diffonde rapidamente e si afferma definitivamente nel Settecento, rimanendo sostanzialmente in vigore per tutto l'Ottocento.

Esistono alcune eccezioni di teatri gestiti direttamente dai proprietari, da associazioni di palchettisti o di cantanti. In linea di massima, però, è sempre l'impresario a mettere insieme una compagnia di cantanti e a offrirla alla proprietà di un teatro, impegnandosi a far rappresentare un certo numero di opere in un certo periodo, la cosiddetta stagione. L'impresario contatta inoltre il librettista e il compositore, e commissiona loro almeno un'opera nuova; altre volte fornisce solo una o più repliche di uno spettacolo già montato. Le condizioni dell'accordo sono in ogni modo determinate da contratti piuttosto dettagliati, che tendono a garantire la riuscita della stagione e a minimizzare i rischi per l'impresario. Nel 1823 appare il primo libro - una specie di manuale per i professionisti del settore - che codifica la tipologia dei contratti, dal titolo Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali dell'impresario Giovanni Valle, e alla fine del secolo ne viene pubblicato un secondo, La legislazione e la giurisprudenza dei teatri (1873) di Enrico Rosmini. Entrambi i testi sono una miniera di informazioni di prima mano sul mondo dell'opera.

L'impresario, malgrado il suo nome derivi proprio da "impresa", non è un imprenditore in senso moderno, perché quasi mai fa affidamento solamente sui capitali personali: si può piuttosto definire un fornitore di "servizi". Altra caratteristica fondamentale dell'organizzazione teatrale è difatti la commistione di privato e pubblico: la maggior parte dei teatri italiani è fornita di un finanziamento detto "dote", elargito dalla municipalità, o da una società di nobili proprietari dei palchi, o - nei casi di teatri di corte come il Regio di Torino e il San Carlo di Napoli - dai regnanti. Sulla base della dote offerta l'impresario organizza la stagione, determinando il cast, le spese per l'orchestra, le scene e i costumi, e calcolando anche il suo margine di guadagno.

Per tutto l'Ottocento, dunque, l'opera rimane un "affare di stato", nel senso che le classi dominanti forniscono i mezzi per la sua realizzazione e la controllano. L'opera è uno strumento di consenso, di controllo sociale e di affermazione politica; dallo splendore di una stagione si giudica il decoro della società che ne fruisce.

La conseguenza più notevole di tutto ciò è che la logica di guadagno dell'impresario si scontra con le esigenze di lusso e decoro perseguite dai proprietari e dai fruitori. Ad esempio i prezzi dei biglietti rimangono piuttosto bassi fino al 1830, quando le caratteristiche aristocratiche del modello produttivo iniziano ad affievolirsi. Il controllo della stagione da parte dell'autorità avviene direttamente, nel caso di teatri gestiti dalla corte, e indirettamente attraverso la "Deputazione dei pubblici spettacoli" o altri organismi simili, che nascono in tutte le città d'Italia.

Una deputazione dei pubblici spettacoli gestisce ad esempio La Fenice di Venezia, uno dei più prestigiosi teatri italiani, e con essa si scontrerà più volte Giuseppe Verdi, ad esempio per Rigoletto. La deputazione non ha solo compiti di controllo amministrativo ma anche politico e, insieme alla polizia, si occupa della censura - non tanto politica quanto morale - dei testi.

Alla polizia è invece demandato l'ordine pubblico e il tranquillo svolgimento dello spettacolo. L'opera è talmente "affare di stato" che la polizia è autorizzata a intervenire nei confronti di cantanti capricciosi, di impresari insolventi, di allestimenti poveri. Si contano casi di cantanti imprigionati o minacciati di esserlo, ma altrettanti casi di cantanti che resistono baldanzosamente dinanzi a qualsiasi autorità, come quella prima donna che, alla richiesta di un bis, si rifiuta anche davanti alla minaccia di una notte in guardina, affermando "piuttosto piangere possono farmi, che cantare".

Il teatro come specchio della società

Anche il comportamento all'interno del teatro è regolato da complesse leggi, scritte e non scritte. Innanzitutto, come è stato più volte affermato, la forma stessa dei teatri d'opera "all'italiana" con una platea e diversi ordini di palchi, rispecchia l'ordinamento gerarchico della società. Il secondo ordine di palchi è riservato in genere alla nobiltà e qui trova posto anche l'eventuale palco reale, o comunque quello destinato alle autorità, che è un po' più grande degli altri. La platea, che per tutto il Settecento è occupata soprattutto dalle cosiddette "cappe nere" - vale a dire i servitori di maggior rango -, nel corso dell'Ottocento si apre al pubblico pagante, composto da membri della piccola borghesia. Viene abolito l'ingresso gratuito per lo stuolo dei servitori che attendevano gli ordini dei loro padroni nei corridoi dei palchi. Un'altra modifica indicativa è la trasformazione, attraverso l'abbattimento dei muri divisorii, dell'ultimo ordine di palchi in galleria che sottolinea l'ingresso a teatro delle classi popolari. In alcuni teatri, più aristocratici e quindi conservatori come La Fenice, tale modificazione nelle strutture avverrà solo alla fine del secolo.

Se il sistema produttivo non muta sostanzialmente nel corso del XIX secolo, gli avvenimenti storici provocano tuttavia alcuni mutamenti. Un'importante cesura è costituita dai moti del 1848 che provocano una crisi generale dei teatri: alcuni rimangono chiusi, altri diminuiscono la frequenza degli spettacoli. Tale crisi si prolunga almeno fino al 1854 e provoca un abbassamento delle retribuzioni, che erano invece aumentate dopo il 1815.

Inoltre il mercato si liberalizza e i governi intervengono meno sulle scelte degli impresari, i quali nel 1860 riescono a strappare l'abolizione dell'obbligo d'ingaggiare cosiddetti artisti di "cartello", cioè noti, diminuendo notevolmente i costi.

Negli anni a cavallo del 1848 il melodramma diventa inoltre veicolo di ideologia politica.

Ogni accenno a "patrie oppresse", a "invasori", a "tiranni" viene sottolineato da applausi e battimani. In alcuni teatri, come il San Carlo, viene proibito di applaudire se non dopo che il sovrano ha dato lui stesso l'esempio. La censura moltiplica i suoi sforzi, eliminando ogni allusione sospetta e sono severamente vietati gli assassini di sovrani, e ogni offesa alla religione. I grand-opéra con i loro conflitti ideologici non hanno vita facile sulle scene italiane, e così molti melodrammi, specie quelli derivati dal teatro francese come Lucrezia Borgia di Donizetti, Rigoletto e Un ballo in maschera di Verdi.

Gli impresari

Nelle satire del tempo, l'impresario viene spesso dipinto come un individuo ignorante, privo di scrupoli e avido di denaro, secondo una tradizione che affonda le sue radici nel Settecento. Nella realtà molti di essi pur non essendo colti, sono dotati di fiuto per gli affari e di istinto teatrale. Il loro ruolo va oltre quello dell'organizzatore, e riunisce in sé quello del talent scout, del committente e, addirittura, quello del sociologo; l'impresario infatti conosce il pubblico delle diverse città, conosce i cantanti, i compositori, gli scenografi e le direzioni dei teatri. All'occasione prega, minaccia, incoraggia, talvolta imbrogliava. E soprattutto viaggia, e scrive, scrive fiumi di lettere, cercando di dominare un mercato in continua espansione.

Angelo Brofferio

Dagherrotipi morali: l'impresario

In tutte le imprese del mondo l'impresario è un animale di sangue freddo che ha quattro gambe, quindici occhi e cento mani... novantanove spalancate per prendere, ed una sempre serrata per pagare. Tale è l'impresario in genere: ma l'impresario in specie, voglio dire l'impresario di teatro appartiene a una razza sui generis che vuol esser ben bene definita. Hanno osservato i zoologi che l'impresario di teatro, oltre alle quattro gambe, ai quindici occhi e alle cento mani sopra mentovate, è notevole nella scienza naturale per due lunghi nasi, dodici grandi bocche e ventiquattro superbi orecchi.

Un'altra specialità che distingue l'impresario di teatro da tutti gli altri impresari, è la seguente. Quello che prende l'appalto di fieno, di calce, di corame, d'olio, di sapone, di mastico, è intelligente di mastico, di sapone, d'olio, di corame, di calce, d'olio. Per l'opposto quello che prende appalto di teatro non ha ombra di intelligenza nella mercanzia che appalta, [...] è ignorantissimo insomma di letterati ed artisti, ed è per questo motivo probabilmente che la natura lo ha decorato di quei ventiquattro meravigliosi orecchi.

Galleria del bon-ton, Palermo, Oretea

Mentre i nomi degli impresari settecenteschi per lo più sono caduti nell'oblio, l'Ottocento ha tramandato alcuni dei più celebri, e quasi leggendari, come Domenico Barbaja, Alessandro Lanari e Bartolomeo Merelli.

Barbaja malgrado l'ignoranza testimoniata dalle lettere, riesce a lungo a detenere contemporaneamente l'appalto della Scala e del San Carlo, vale a dire dei più importanti teatri d'Italia, e dei principali teatri di Vienna, meritandosi il soprannome di "Napoleone degli impresari". È lui a lanciare il giovane Gioachino Rossini, commissionandogli opere per il prestigioso San Carlo (come ringraziamento il compositore gli sottrae l'amante, la cantante Isabella Colbran, ma i rapporti tra i due rimangono buoni).

Il fiorentino Lanari (1787-1852) si distingue per aver favorito l'approdo in Italia dei grand-opéra di Meyerbeer, ma si lascia sfuggire l'astro nascente Verdi, col quale litiga ferocemente in occasione del Macbeth. Per lungo tempo ha sotto la sua giurisdizione un vero e proprio "impero" che comprende i teatri La Pergola di Firenze, La Fenice di Venezia, il San Carlo di Napoli, il Comunale di Bologna, il Municipale di Reggio-Emilia, il Sociale di Mantova, il Filarmonico di Verona, l'Argentina e l'Apollo di Roma. È proprietario inoltre di una fiorente sartoria teatrale.

Merelli (1794-1879), il più colto dei tre, librettista e amico di Donizetti, affianca all'attività di impresario quella di agente, e per lungo tempo tiene l'esclusiva delle rappresentazioni alla Scala.

I cantanti

Anche nell'Ottocento, i cantanti costituiscono la principale attrattiva del melodramma. È stato calcolato che il costo dei solisti oscillasse tra il 45 per cento e il 55 per cento del costo totale della messa in scena. Al predominio dei castrati, che contraddistingue l'opera settecentesca, si oppone quello delle prime donne, e, nella seconda metà del secolo, quello del tenore. Dalla passione per la voce asessuata si passa dunque a quella per una sessualmente connotata, ma la bellezza vocale rimane la dote primaria per un interprete. Numerose testimonianze sottolineano la capacità del pubblico italiano di giudicare la bravura dei cantanti e il culto tributato a qualità vocali ritenute eccezionali. Si danno casi di cantanti apprezzate pur essendo bruttissime, come Rosmunda Pisaroni, celebrata interprete rossiniana; mentre difficilmente si può fare carriera solo sulla base dell'avvenenza fisica, o di una protezione illustre. Per tutto il secolo rimane in vigore la consuetudine di celebrare le prime donne con sonetti o altre composizioni poetiche, stampate magari su seta, e i principali interpreti, oltre a potersi fregiare del titolo di "assoluto", hanno diritto a una serata in loro onore, la cosiddetta "beneficiata", il cui incasso è aggiunto al normale onorario o, talvolta, viene diviso con l'impresario.

Rispetto al Settecento, il ruolo sociale del cantante muta di gran lunga. Se in quel secolo i maggiori interpreti facevano a gara per fregiarsi del titolo di

“virtuoso della cappella” di questo o quel signore, nel XIX secolo essi mostrano una maggiore autonomia e consapevolezza di sé come liberi professionisti. Primedonne celebri come Maria Malibran o Giuditta Pasta sono in grado di imporre un’elevata retribuzione, di rifiutare certe parti, anche d’introdurre cambiamenti in una partitura. La ricerca storica non ha finora indagato a sufficienza il ruolo giocato dai cantanti nella creazione dei melodrammi, ma questo è sicuramente rilevante. Un’interprete come Giuditta Pasta, ad esempio, influenza non poco la creatività di compositori come Donizetti e Bellini, che per lei scrivono la parte principale di Anna Bolena, di Norma e della Sonnambula.

La Pasta è anche un esempio di come la professione teatrale e musicale si rivesta di una nuova rispettabilità, in particolare per quanto riguarda le donne che prima venivano considerate alla stregua di cortigiane. Di estrazione piccolo-borghese, e non umile come accadeva precedentemente, ella si ritira ancora giovane facendo un buon matrimonio, e inaugura la schiera di prime donne maritate con professionisti di grido o addirittura con aristocratici.

Già a partire dal primo decennio dell’Ottocento per i cantanti italiani si apre il mercato estero, dapprima europeo, poi anche americano. L’opera è un fenomeno così tipicamente “italiano” che quasi sempre opere francesi o tedesche circolano sui palcoscenici internazionali in traduzione italiana. Alla fine del secolo i migliori cantanti aspirano tutti a una carriera internazionale, e personaggi come Enrico Caruso incrementano il mito del tenore italiano; d’altro canto anche cantanti stranieri cominciano a diventare stelle di prima grandezza. L’internazionalizzazione del mercato diventa rilevante a partire dagli anni Sessanta: cantanti come Jenny Lind “l’usignolo svedese”, Nellie Melba, Rosa Ponselle (quest’ultima di origine italiana), raggiungono la fama toccata un tempo solo agli italiani. L’Italia resta comunque la Mecca dell’opera, come dimostra l’alto numero di cantanti stranieri, soprattutto inglesi, che tentano di debuttare sulle scene nostrane, addirittura dietro pagamento di somme cospicue.

Dagli impresari agli editori

Una circostanza che differenzia a poco a poco il sistema produttivo ottocentesco da quello settecentesco è il ruolo assunto dai giornali e dagli editori. Nei primi decenni dell’Ottocento le partiture delle opere circolano manoscritte; esse appartengono agli impresari, che le noleggiavano ai teatri, o talvolta sono di proprietà dei teatri stessi.

Compositori come Bellini sono molto sensibili alla problematica del diritto d’autore, ma almeno fino a Verdi – raramente un compositore riesce a ottenere la proprietà delle sue opere, e frequentissimi sono gli episodi di “pirateria”.

Nel 1825 il milanese Giovanni Ricordi acquista il fondo dei manoscritti del Teatro alla Scala, dando inizio a un’avventura che fa diventare la sua casa editrice la più importante d’Italia e Milano il centro della vita teatrale. Ricordi

acquisisce anche la proprietà delle opere dei principali compositori, legando il suo nome soprattutto a Verdi, e su questa preziosa base costruisce il suo impero, continuando a noleggiare le partiture, e pubblicando a stampa riduzioni pianistiche, scelte di arie, variazioni e pots-pourris su motivi d'opera.

Sulle orme di Ricordi, altri editori (a Milano Francesco Lucca, un tempo suo collaboratore, e poi Edoardo Sonzogno; Giudici e Strada a Torino; a Firenze Giovan Gualberto Guidi, il primo a pubblicare partiture tascabili; Ratti e Cencetti a Roma; Teodoro Cottrau a Napoli) daranno vita a una fiorente industria editoriale, la cui esistenza si ripercuoterà anche sul sistema teatrale. Al contrario degli impresari, gli editori hanno tutto l'interesse a influire sulla scelta di un'opera, e a favorire la nascita di un repertorio, un gruppo più ristretto di opere che vengono rappresentate più e più volte senza sostanziali variazioni, secondo la volontà dell'autore o quanto meno nella forma codificata dalla stampa. Dopo secoli di manomissioni, interpolazioni e riscritture, si afferma per la prima volta il rispetto del testo. Ricordi, sul modello dell'Opéra di Parigi, comincia anche a pubblicare le cosiddette "disposizioni sceniche", cioè le indicazioni per la messinscena, dalle scene ai costumi, alla gestualità degli interpreti.

Al contrario degli impresari che si facevano interpreti del gusto del pubblico, gli editori tentano di influenzarlo. Gli strumenti di questa "battaglia" sono i giornali musicali, che nascono sempre più numerosi. A partire dal 1810, quasi tutti i quotidiani hanno una rubrica musicale o teatrale, dapprima di taglio aneddotico, poi più tecnico, che testimonia l'importanza del melodramma nella società del tempo. Negli anni Quaranta sorgono i primi giornali specializzati, primo fra tutti la "Gazzetta musicale di Milano" di Ricordi, pubblicata a partire dal 1842. Da lì a poco anche Francesco Lucca, editore rivale, dà alle stampe il proprio giornale, "L'Italia musicale". Le due testate tendono chiaramente a sostenere le opere pubblicate dai rispettivi editori. Ricordi ha in Verdi - e più tardi in Giacomo Puccini - il suo fiore all'occhiello, mentre Lucca e la moglie Giovannina Strazza si specializzano in compositori d'oltralpe, come Meyerbeer, Jacques François Fromental Halévy e infine Wagner. Sul finire del secolo il primato di Ricordi viene ostacolato dall'abilità di Edoardo Sonzogno, che si assicura la proprietà per l'Italia della Carmen di Bizet e, attraverso astute iniziative pubblicitarie come il "Concorso Sonzogno per nuove opere", lancia la cosiddetta "giovane scuola" (Mascagni, Cilea, Leoncavallo, Giordano).

Dopo l'unità

L'unità d'Italia coincide con una crisi creativa dell'opera italiana e con profondi cambiamenti nel suo sistema produttivo. Dopo il 1867 il governo cede la proprietà di molti teatri ai rispettivi municipi, i quali non sempre sono in grado o vogliono fornirli di una ricca sovvenzione. Altri problemi sembrano più urgenti da risolvere rispetto all'organizzazione di una stagione: si devono costruire scuole, strade, ospedali. Ancora a fine secolo le ingenti somme approntate dal municipio di Palermo per l'erezione del Teatro

Massimo suscitano l'indignazione di tanti, tra i quali lo scrittore Edmondo De Amicis. Nel 1868 inoltre il Parlamento istituisce un'imposta del 10 per cento sugli spettacoli.

Mentre diminuiscono le somme destinate alla lirica, sorgono nuovi edifici destinati a un pubblico più eterogeneo e meno esigente, i cosiddetti politeama, che ospitano spettacoli vari, dall'opera all'operetta, al varietà e addirittura al circo. Il numero dei teatri cresce e soprattutto nel Sud si assiste a un proliferare di nuove strutture.

Secondo un censimento effettuato nel 1871 dei 1.055 teatri esistenti, siti in 775 comuni, solo una decina sono quelli di cartello, cioè di rilievo, corrispondenti grosso modo agli odierni enti lirici. Dagli anni Novanta si accentua la differenza tra questi e i teatri minori, di provincia, che riescono a malapena ad allestire un'opera per stagione.

Gioachino Rossini

Gioachino Rossini domina con la sua fama il mondo operistico italiano ed europeo per tutta la prima metà dell'Ottocento. Il suo nome è legato principalmente all'opera buffa, in particolare al *Barbiere di Siviglia*, ma Rossini è egualmente importante come compositore di opere serie, alle quali dà la forma rimasta in vigore fino al 1870 circa. Malgrado l'enorme successo, la sua carriera di operista s'interrompe nel 1829 con il *Guillaume Tell*, che apre al melodramma nuove prospettive romantiche. Dopo quest'opera egli si ritira dalle scene, trascorrendo lunghi anni – definiti del “silenzio rossiniano” – tra l'Italia e Parigi, circondato dalla stima e dal rispetto di musicisti e intellettuali di ogni nazionalità. In questi anni si dedica per suo diletto a comporre brani da camera, sia vocali sia strumentali, che appaiono oggi stupefacenti per l'ironia che anticipa certe esperienze del Novecento.

Premessa

Il nome di Rossini è legato principalmente all'opera buffa, in particolare al *Barbiere di Siviglia*, ma egli è egualmente importante come compositore di opere serie, alle quali dà la forma rimasta in vigore fino al 1870 circa. Solo intorno al 1950, grazie all'attività di studiosi e all'avvento di una nuova generazione di cantanti, l'opera di Rossini è stata rivalutata in toto.

Generi e forme del teatro d'opera ai tempi di Rossini

Oggi il nome di Gioachino Rossini evoca immediatamente il mondo dell'opera buffa. Ma, quando Rossini muove i suoi primi passi come musicista – dapprima nelle vesti di cantante e poi in quelle di compositore – i generi operistici in auge sulle scene italiane sono due, ereditati principalmente dal Settecento, e con caratteristiche ben distinte: l'opera seria e l'opera buffa. Rossini è l'ultimo operista dell'Ottocento a frequentare in eguale misura i due generi che hanno ormai acquisito la medesima dignità.

A partire dagli anni Trenta invece, il gusto del pubblico muta radicalmente e all'ambientazione quotidiana e prosaica che caratterizza l'opera buffa si preferiscono i finali tragici, i conflitti insanabili e gli amori impossibili; le

scene italiane vedono così prevalere l'opera seria. Questo cambiamento è preannunciato dallo stesso Rossini: egli scrive 39 opere tra le quali, escludendo quelle del periodo parigino, 14 buffe e 18 serie; le opere buffe sono concentrate quasi tutte nel periodo iniziale della sua attività, tra il 1810 – anno del suo debutto come autore di farse, ossia opere in un atto – e il 1817, anno nel quale scrive un capolavoro del genere buffo, *La Cenerentola*. Ma già dal 1815, anno del primo contratto con il Teatro San Carlo di Napoli, egli dedica le sue energie principalmente alle opere serie.

Questo percorso non è casuale: per un giovane compositore è più facile debuttare come autore di opere buffe o di farse, che hanno un mercato più ampio, ma il genere che consacra definitivamente un autore è quello serio.

Quando Rossini compare sulla scena, opera seria e opera buffa vivono un momento di crisi; i modelli settecenteschi, infatti, si sono progressivamente esauriti, e i maggiori compositori italiani sono morti, come ad esempio Cimarosa, o si sono trasferiti all'estero come Paisiello, Spontini e Cherubini. Malgrado ciò il teatro è sempre al centro della vita sociale, la richiesta di nuove opere è incessante e quindi c'è largo spazio per un giovane dotato d'inventiva e capacità.

L'intervento di Rossini sui modelli settecenteschi sta soprattutto nella contaminazione dei due generi, che progressivamente si avvicinano. L'opera seria dell'Ottocento si arricchisce così di brani d'insieme, le arie solistiche diminuiscono e, al pari dei duetti, assumono una forma più duttile, adatta a esprimere sentimenti non stereotipati. L'opera buffa d'altro canto assorbe molte strutture formali di quella seria, adottando uno stile di canto più virtuosistico e nobile. I personaggi buffi di Rossini non sono più i tipi derivati dalla commedia dell'arte, ma individui dotati di una fisionomia caratteristica, basti pensare a Figaro o a Rosina nel *Barbiere*.

L'opera buffa

L'ascesa del giovane Rossini come compositore "buffo" è fulminea, e la sua attività frenetica. Il debutto avviene nel 1810 con la farsa *La cambiale di matrimonio*, rappresentata nel piccolo Teatro San Moisè di Venezia che gli commissiona altre quattro opere. Ma il suo primo grande successo è *La pietra del paragone* (1812), scritta per la Scala, quando è appena ventenne. Sin da questi primi esempi la fisionomia musicale di Rossini è chiaramente delineata: l'impulso ritmico, l'uso buffonesco delle parole e un'orchestrazione più ricca, che gli procura l'accusa di "fracassista" o "tedeschino", sono i caratteri di uno stile che lo rendono subito popolare e riconoscibile tra gli operisti dell'epoca.

Anche la sinfonia rossiniana presenta dagli esordi la sua tipica struttura: in forma-sonata priva di sviluppo, spesso preceduta da un largo e con il famoso crescendo agganciato al primo tema. Questa struttura viene adoperata indifferentemente per le opere buffe e per le opere serie, anzi, una sinfonia pensata per un tipo di opera viene usata per l'altro tipo, come quella

del Barbiere di Siviglia, originariamente composta per l'opera seria Aureliano in Palmira e adoperata anche per Elisabetta regina d'Inghilterra.

Il primo capolavoro comico di Rossini arriva immediatamente nel 1813 con L'italiana in Algeri, un libretto di Angelo Anelli che sposa il gusto per le "turcherie" con situazioni di comicità irresistibile, abilmente sottolineate dal musicista che interviene qualche volta anche sul libretto. Nell'Italiana è evidente come Rossini rispetti la forma e le convenzioni del genere, imprimendogli contemporaneamente uno stile nuovo.

L'esempio più calzante è il finale del primo atto, che da sempre nell'opera buffa ha un ruolo importante dal punto di vista drammaturgico e musicale. Secondo la definizione di Lorenzo Da Ponte – il famoso librettista di Mozart – il primo atto è "una spezie di commediola o picciol dramma da sé, e richiede un novello intreccio ed un interesse straordinario". Si compone di più sezioni, tutte cantate, senza recitativo e – afferma sempre Da Ponte "trovar vi si deve ogni genere di canto". È il momento in cui la trama si complica e tutti i personaggi si presentano a poco a poco in scena, fino alla stretta, l'ultimo brano, in cui tutti sono presenti e cantano contemporaneamente.

In Rossini il finale primo assume proporzioni più ampie e un'importanza maggiore. In particolare, la stretta dell'Italiana è un esempio di come egli porti alle estreme conseguenze le forme settecentesche, imprimendo loro una velocità e un ritmo inusitati che travalicano ogni esigenza di realismo. In questo punto dell'opera si deve descrivere lo stupore dei personaggi dinanzi a una situazione inaspettata (l'incontro tra Isabella e Lindoro). Rossini fa di questo stupore il fulcro di una situazione davvero caotica esemplificata già dal testo che pare sia stato aggiunto da lui stesso.

Gioachino Rossini

Va sossopra il mio cervello
L'italiana in Algeri

TADDEO, MUSTAFA', ELVIRA, ISABELLA, ZULMA, LINDORO, HALY:

Va sossopra il mio cervello
Sbalordito in tanti imbrogli
Qual vascel fra l'onde e i scogli
Io sto/Ei sta presso a naufragar

CORO:

Va sossopra il suo cervello
Ei sta presso a naufragar

ELVIRA:

Nella testa ho un campanello
Che suonando fa din din

ISABELLA e ZULMA:

La mia testa è un campanello
Che suonando fa din din

LINDORO e HALY:

Nella testa ho un gran martello
Mi percuote e fa tac tà

TADDEO:

Sono come una cornacchia
Che spennata fa crà crà

MUSTAFA':

Come scoppio di cannone
La mia testa fa bum bum

Gioachino Rossini, L'italiana in Algeri, 1813

Rossini alterna due idee musicali basate sulle due sezioni del testo "Va sossopra..." e "Nella testa ho un campanello..."; i suoi procedimenti (accelerazione ritmica e crescendo dinamico, uso di parole onomatopeiche e loro ossessiva ripetizione) sono ormai giunti alla perfezione: sulle scene non si era mai sentito nulla di simile e giustamente Stendhal, il primo biografo di Rossini e suo ammiratore incondizionato, descrive questa musica come una "follia organizzata e completa".

Stendhal

Sull'Italiana in Algeri

Vita di Rossini

La cavatina di Lindoro, l'amante amato, nell'Italiana in Algeri "Languire per una bella", è di perfetta freschezza. L'effetto ne è potente, la musica semplicissima. Questa cavatina è una delle cose più belle che Rossini abbia mai scritto per una voce autentica di tenore. Non dimenticherò mai l'effetto che vi produceva Davide, il primo o per meglio dire l'unico tenore che esista oggi. Era uno dei più grandi trionfi della musica. Trascinati dal giuoco di questa voce elegante, pura, sonora, gli spettatori dimenticavano ogni cosa. Il grande vantaggio della cavatina è appunto che non abbonda di passione, non è troppo drammatica. L'azione è appena cominciata. Noi non siamo obbligati a pensare a certe circostanze più o meno complicate, possiamo abbandonarci completamente al diletto trascinante che s'impadronisce di noi. È la musica più fisica che io conosca.

Tale diletto si rinnova subito dopo, ma se il piacere che il nuovo pezzo ci propone fosse esattamente della stessa natura, sarebbe necessariamente men vivo.

Il duetto tra Lindoro e Mustafà “Se inclinassi a prender moglie”, è gradevole quanto la cavatina, ma c’è dentro una sfumatura più drammatica e seria; Lindoro si difende dal prendere in moglie la donna che il bey vorrebbe passargli. I nostri gravi letterati dei Débats hanno trovato folle l’azione dell’opera senza vedere, poveretti, che se non fosse così folle non converrebbe più a quel genere di musica, che è essa stessa una follia organizzata e completa. Se i nostri stimatissimi letterati desiderano ragionevolezza e passione, rimandiamoli a Mozart. Nella vera opera buffa la passione si presenta solo a tratti, quasi a riposarci della gaiezza; solo allora la pittura di un sentimento tenero è irresistibile, offre l’incanto dell’imprevisto e del contrasto. Come all’Opera, quando la musica è buona, l’anima non può essere occupata a metà dalla passione, e la passione continua ci occuperebbe troppo, ci stancherebbe, così addio ai piaceri dell’opera buffa! (...)

Credo che solo i più grandi imbecilli potrebbero aspirare alla paternità della critica che i nostri stimatissimi letterati hanno rivolta a questo finale.

È ben vero che il bey dice:

Come scoppio di cannone

La mia testa fa bambù;

e che Taddeo risponde

Sono come una cornacchia

Che spennata fa crà-crà.

Ma come mai questi poveri pennaiuoli non si son detti che Marmontel o il signor Etienne avrebbero potuto scrivere otto o dieci versi deliziosi, delicatissimi, incantevoli per questo finale, e la musica restar quella di un Delayrac o di Mondoville? È come se ci saltasse in testa di lodare, nella Trasfigurazione, la pena che s’è data Raffaello di dipingere su una finissima tela d’Olanda, proprio di prima qualità...

A Venezia, alla fine di questo finale cantato da Paccini, Galli e la Marcolini, gli spettatori non riescivano più a respirare, e si asciugavano gli occhi.

L’impressione è appunto quella che la gente di gusto si aspetta da un’opera buffa; essa è estremamente forte, si tratta dunque di un capolavoro. Né si era obbligati, a Venezia o a Vicenza, di perder tempo ad esprimere i particolari di questo ragionamento. Tutti gridavano, quasi soffocando dal gran ridere: Sublime. divino!

Ciò che caratterizza questo capolavoro, è precisamente la sua estrema rapidità, l’assenza d’enfasi. È impossibile dire di più con meno parole; ma come far capire queste cose a chi fa attenzione solo al libretto? Rousseau s’è incaricato della risposta. Si trova difatti questa frase italiana in un certo punto delle sue Opere: Zanetto, lascia le donne e studia la matematica...

Stendhal, Vita di Rossini, Firenze, Passigli Editori, 1990

Nell'Italiana anche i tipi vocali prediletti dal compositore sono già ben individuati. C'è una prima donna contralto (Isabella), un tenore (Lindoro) nella parte di amoroso, e due bassi buffi, uno "nobile" (Mustafà) a cui è destinata una parte vocale più impegnativa, e uno spiccatamente comico (Taddeo). Questa tipologia vocale si ritrova in tutte le opere buffe di Rossini, con l'aggiunta di un terzo tipo di basso, definito *deus ex machina* per il ruolo che occupa nello svolgimento della vicenda, che si avvicina al moderno baritono: Figaro, nel *Barbiere*, ne rappresenta l'esempio più riuscito, mentre nella stessa opera Don Bartolo corrisponde al buffo "caricato" e Don Basilio a quello "nobile".

Rossini riserva a Isabella anche delle arie quasi da opera seria, come la sua cavatina "Cruda sorte" e, nel finale, "Pensa alla patria", in cui ella spinge i compagni all'azione con delle parole che si attirano gli strali della censura. Più tardi Rossini rivendica questi versi come esempio dei suoi sentimenti patriottici; in quel contesto, tuttavia, suonano fundamentalmente ironici o, tutt'al più, forniscono alla protagonista un rondò di bravura.

L'opera seria

Lo stesso anno dell'Italiana, e sempre per Venezia, Rossini scrive la sua prima opera seria di successo, *Tancredi*, su libretto di Gaetano Rossi, tratto da una tragedia di Voltaire. Anche per l'opera seria esiste una tradizione ben consolidata, benché in crisi da lungo tempo: il problema da risolvere è fundamentalmente quello della drastica dicotomia tra recitativo – il momento dell'azione – e aria, il momento lirico, espressione dei sentimenti o, come si dice in questo periodo, degli "affetti".

La rigida alternanza tra questi due momenti, tipica dell'opera settecentesca, non soddisfa più le esigenze del pubblico, né dei compositori. Rossini codifica allora l'uso di una struttura più fluida, fornendo le basi all'opera di Donizetti, Bellini e Verdi. La tipica struttura rossiniana, che rimane in vigore fino al 1870 circa, è quella in quattro tempi: tempo di attacco, adagio o cantabile, tempo di mezzo e cabaletta; essi sono preceduti da una scena, costituita in genere da un recitativo. In questo schema cantabile e cabaletta corrispondono al momento lirico, mentre tempo di attacco e tempo di mezzo corrispondono al momento dinamico, ma forniscono un materiale più fluido della vecchia accoppiata aria–recitativo. Tale schema viene usato sia per le arie, sia per i duetti e sia per i brani d'insieme, come i finali d'atto. In questo caso al cantabile si sostituisce un largo concertato e alla cabaletta la stretta, di cui si è parlato a proposito dell'opera buffa.

La più famosa cabaletta di Rossini è quella di *Tancredi* nell'opera omonima, "Di tanti palpiti". Brano di estremo virtuosismo, cavallo di battaglia di tante interpreti, ha dato vita a uno dei numerosi aneddoti sulla facilità nel comporre di Rossini. Si racconta infatti che l'abbia scritta nell'attesa di un risotto, ed è detta per questo "aria dei risi". L'eroe è appena sbarcato sulla terra natia e anela all'incontro con l'amata Amenaide; su un cullante motivo dei bassi (il mare), anticipato sin dall'introduzione che precede il recitativo,

flauto e oboe introducono la melodia, preparando l'ingresso di Tancredi (un contralto).

Tancredi segna un momento importante nella produzione rossiniana, ma la carriera di operista "serio" subisce una svolta dopo l'incontro con l'impresario milanese Domenico Barbaja, che gestisce il Teatro San Carlo di Napoli, uno dei più prestigiosi in Italia. Barbaja lo pone subito sotto contratto, dapprima come compositore e in seguito come direttore artistico. Per Napoli Rossini compone solo opere serie, a cominciare da Elisabetta regina d'Inghilterra (1815) che è anche la sua prima opera ad avere come protagonista la Colbran. In quest'opera, Rossini abolisce l'uso dei recitativi secchi, che bandisce d'ora in poi dalle opere serie, e abolisce o muta radicalmente le sinfonie che perdono la loro funzione di rumoroso invito all'ascolto. Per Rossini la permanenza a Napoli è importante sotto diversi aspetti: il Teatro San Carlo offre allora una compagnia di canto e un'orchestra davvero eccellenti, con le quali egli ha modo di lavorare insolitamente a lungo, mettendo in scena opere sue e di altri compositori. Inoltre, per la particolare tradizione del luogo, Rossini ha modo di entrare in contatto con l'opera francese, a cui si ispira per il nuovo ruolo del coro, ad esempio in Mosè in Egitto (1818). A partire dall'Elisabetta, le opere napoletane mostrano un interesse per soggetti e autori tipici del melodramma romantico, come la storia inglese (Elisabetta), il Medioevo, i romanzi di Walter Scott (La donna del lago). Tra tutte spicca Otello (1816), cui il gusto ancora settecentesco del pubblico impone il lieto fine, ma che - nella concezione del terzo atto come entità unitaria - anticipa soluzioni dell'opera posteriore.

Al vertice della produzione seria di Rossini si trova Semiramide, anche questa su libretto di Rossi tratto da Voltaire, composta per il Teatro La Fenice di Venezia nel 1823. Rossini dedica alla sua composizione più tempo del consueto, e il risultato è una specie di summa dell'opera seria italiana. Per il soggetto, per l'exasperato gusto belcantistico, per il "barocchismo" vocale (esemplare l'aria di Semiramide "Bel raggio lusinghier", trionfo della coloratura) viene considerata spesso un'opera "reazionaria"; ma al contrario la concezione unitaria di certe scene, come l'introduzione e il finale primo, è nuovissima per l'opera italiana. Si tratta in entrambi i casi di scene "monumentali", formate da più sezioni che si integrano in un blocco unico.

L'opera semiseria

Rossini coltiva anche un terzo genere, quello semiserio, che alla fine del Settecento si affianca ai due generi principali.

Esso è derivato dalla francese comédie larmoyante, di gran moda all'epoca della Rivoluzione francese, che in Italia aveva dato l'esempio più interessante nella Cecchina ossia La buona figliola di Niccolò Piccinni. L'opera semiseria condivide l'ambientazione quotidiana e le forme dell'opera buffa, mentre con l'opera seria ha in comune l'argomento drammatico. Il capolavoro di Rossini in questo genere è La gazza ladra (1817), tratto dal dramma La pie voleuse

di D'Aubigny e Caigniez, ispirato a un episodio realmente avvenuto. L'opera è oggi raramente rappresentata, mentre la sua sinfonia è uno dei brani più celebri e viene generalmente presa ad esempio dell'allegria e della vitalità ritmica che contraddistinguono lo stile rossiniano; ma La gazza ladra è emblematica anche di un'altra peculiarità di Rossini: egli non crede affatto che la musica possa esprimere dei sentimenti determinati senza l'ausilio delle parole, ma tutt'al più fornire al dramma quella che chiama "l'atmosfera morale". È dunque tipico dello stile rossiniano utilizzare la stessa musica per testi diversi e, nel caso della sinfonia della Gazza ladra, il primo e il terzo tema dell'allegro, con il loro ritmo scoppiettante, vengono riutilizzati in un momento molto drammatico, quando la protagonista Ninetta si trova in carcere, ingiustamente accusata del furto commesso dalla gazza.

Rossini a Parigi (1824–1836)

Con Semiramide Rossini chiude di fatto la sua carriera italiana. In quello stesso anno egli e la Colbran lasciano l'Italia per una trionfale tournée a Parigi e a Londra. Rossini ha 31 anni e ha composto finora 34 opere ma da questo momento la sua produzione subisce un rallentamento. Egli accetta l'incarico di "direttore della musica" del Théâtre Italien, assumendo l'impegno di allestire le sue opere e quelle di altri musicisti italiani, e in questa veste favorirà non poco, e con generosità non comune, i giovani Bellini e Donizetti.

Per il maggior teatro parigino, l'Opéra, Rossini scrive appena due opere nuove: l'opéra-comique *Le comte Ory* (1828) e il *Guillaume Tell* (1829); rielabora invece per il gusto francese alcune opere del periodo napoletano, il *Maometto II* (col titolo *Le siège de Corinthe*) e il *Mosè in Egitto* (*Moïse et Pharaon*), che comunque avrà maggior fortuna una volta ritradotto in italiano con il titolo di *Mosè*.

In esso Rossini anticipa un tema tipicamente risorgimentale, cioè il riscatto di un popolo oppresso, e il coro vi assume la veste di protagonista. Proprio una rappresentazione immaginaria di *Mosè in Egitto* nel Teatro La Fenice di Venezia nel 1820 è al centro di un racconto di Balzac, *Massimilla Doni*. In esso la protagonista, la nobile veneziana Massimilla, illustra con perizia e passione a un medico francese, ospite nel suo palco, l'intera opera.

Ma è il *Guillaume Tell* a chiudere la parabola rossiniana e ad aprire contemporaneamente la strada ai compositori successivi.

Esso condivide i caratteri del neonato grand-opéra e dell'opera romantica: il soggetto patriottico, il sentimento della natura, l'uso di melodie popolari, la moderazione del virtuosismo (sono pochissime le arie solistiche) e la predominanza del coro.

Anche la sua sinfonia è diversa da tutte quelle precedentemente scritte, per la forma (quattro tempi senza interruzione) e per l'intento programmatico di anticipare l'atmosfera dell'opera. Merita rilievo l'uso di temi popolari, in particolare il *ranz des vaches* (ridda delle vacche), una melodia usata dai

pastori svizzeri: Rossini non si limita a riprodurla, ma ne fa un elemento di omogeneità, deducendone degli elementi che utilizza in diversi luoghi dell'opera.

Gli anni del silenzio

Dopo il 1829 Rossini non compone più nulla per il teatro. A lungo si è indagato sui motivi di questo ritiro dalle scene, peraltro più volte annunciato dal compositore. Un motivo incidentale è la rivoluzione del 1830 che fa tentennare gli accordi già presi con i teatri parigini. Determinante, inoltre, è il lungo esaurimento nervoso che lo tormenta per quasi vent'anni, imputabile all'intenso lavoro degli anni precedenti. Quando Rossini supera la sua crisi personale, il mondo dell'opera è cambiato e l'ideale belcantistico è definitivamente tramontato. Egli si sente un po' un sopravvissuto, anche se lo stesso Guglielmo Tell e la musica che compone per se stesso in quegli anni dimostrano una notevole capacità di rinnovare il suo stile; tuttavia, ormai ricchissimo, Rossini preferisce ritirarsi piuttosto che compiere uno sforzo che la malattia non gli consente di affrontare.

Solo dopo il ritorno a Parigi, nel 1855, Gioachino ritroverà le forze e la voglia di dedicarsi alla musica. Il suo salotto della Chaussée d'Antin si apre ogni sabato a intellettuali e artisti del calibro di Delacroix, Liszt, Chopin, Meyerbeer, e in quella occasione vengono eseguiti i brani, sia vocali sia strumentali, che Rossini non pensa nemmeno di pubblicare e che chiama, con deliziosa ironia, i suoi Péchés de vieillesse, peccati di vecchiaia. Sono in tutto 13 volumi di composizioni vocali e pianistiche, alle quali Rossini dà titoli ironici e dissacranti, quali Quatre hors-d'oeuvres (antipasti), Prélude convulsif, Valse torturée, Première communion, Mon prélude hygiénique du matin.

Rossini vi applica inoltre spiritose didascalie, come nel caso del Petit train de plaisir che descrive un viaggio in treno concluso da un deragliamento.

La marche funèbre che accompagna i morti nell'incidente è seguita da un motivo gioioso che descrive la "disperazione" degli eredi.

Il maggiore dei "peccati" del vecchio compositore, e uno dei suoi capolavori, è la Petite messe solennelle (1863). Anch'essa viene composta senza una specifica committenza, e la prima esecuzione avviene in forma strettamente privata, nel salotto della contessa Pillett-Will.

Il titolo, in cui contrastano gli aggettivi "piccolo" e "solenne", è emblematico dell'ironia rossiniana e nello stesso tempo indica bene i caratteri della partitura: "petite" perché destinata a un piccolo organico (soprano, contralto, tenore, basso, otto coristi, due pianoforti e armonium) e "solennelle" perché intrisa da uno spirito profondamente religioso, veramente solenne.

Commoventi sono le parole che Rossini appone sulla partitura: "Buon Dio, ecco terminata questa povera piccola Messa. È della musica sacra quella che ho scritto, o della musica sacrilega? Ero nato per l'opera buffa, lo sai bene!

un po' di scienza, un po' di cuore, tutto qua. Tu sia dunque benedetto, e accorda a me il Paradiso".

Per l'esiguità dell'organico, per l'asciuttezza della scrittura, la Petite messe non ha precedenti nella musica sacra ottocentesca. Rossini dimostra in numerosi brani una perfetta conoscenza delle opere di Bach e del contrappunto, soprattutto nel Preludio religioso per armonium solo. L'ultima pagina della composizione è l'Agnus Dei: alla dolcissima melodia intonata dal contralto risponde, quasi sussurrando, il coro a voci sole con le parole "Dona nobis pacem".

Alla terza ripresa le voci di solista e coro si uniscono, ma la messa non si conclude con un tutti trionfale, bensì con pochi e scarni accordi dell'armonium.

La meditazione sulla morte accompagnata dalla fiducia nella felicità di una vita ultraterrena trovano in questo brano una delle più compiute e toccanti espressioni.

La vocalità in Rossini

La vocalità rossiniana è ancora strettamente legata all'ideale belcantistico che vede il primato della voce sulle altre componenti dell'opera: il cantante è coautore insieme al compositore e nelle sue arie è libero di improvvisare. Con Rossini, che incomincia a scrivere tutte le colorature, si chiude la fase dello strapotere del cantante; tuttavia la melodia rossiniana rimane essenzialmente vocale, vale a dire si esprime al meglio attraverso le caratteristiche della voce umana, e il piacere della bellezza della voce rimane il centro della sua poetica. In linea di massima la sua preferenza va a un tipo di voce naturale, non "sforzata" come nell'opera romantica. Alla voce di soprano preferisce il contralto e al tenore il basso che porta verso l'acuto, anticipando l'odierno baritono. Figaro rappresenta l'ideale di voce maschile, mentre il Lindoro dell'Italiana, che ha la tessitura tenorile più acuta fra tutti i personaggi di Rossini, come tutti i tenori rossiniani è confinato nel ruolo di "amoroso". Isabella e Rosina hanno una voce da donna matura, col proprio punto di forza nel registro medio, ma con la capacità di ascendere agli acuti.

Di conseguenza Rossini non apprezza l'innovazione rappresentata dal cosiddetto "Do di petto", introdotto dal tenore Duprez nel Guillaume Tell, anzi paragona il cantante a un cappone sgozzato; il Do di petto segna comunque l'avvento del tenore romantico, prima d'allora infatti i cantanti affrontavano le note acute in falsetto.

Pur guardando all'ideale del "belcanto", Rossini scrive una sola opera seria, Aureliano in Palmira, per un castrato. Ai primi dell'Ottocento gli evirati si avviano ormai sul viale del tramonto, ma il compositore esprime più volte il suo rimpianto per il loro canto che, in una lettera tarda, definisce il "cantar che nell'anima si sente".

Al posto degli evirati, Rossini adopera il contralto en travesti, come nei personaggi di Tancredi nell'opera omonima, di Malcom nella Donna del lago,

di Arsace in Semiramide. Ma in generale anche per i ruoli femminili questo registro rimane il preferito, una scelta legata forse alle possibilità canore della sua prima moglie, la cantante spagnola Isabella Colbran, per la quale nascono quasi tutti i ruoli principali delle opere serie. A detta dei contemporanei la Colbran era sì un contralto, ma con la possibilità di estendere la voce verso gli acuti, e univa a una padronanza totale della coloratura, una figura statuaria e doti drammatiche non comuni.

Per la peculiarità di questo stile di canto, è solo a partire dagli anni Cinquanta del Novecento che l'opera di Rossini è stata rivalutata in toto, grazie all'attività della Fondazione Rossini di Pesaro e all'avvento di alcune cantanti come Joan Sutherland, Maria Callas, Marilyn Horne in grado di affrontare l'ardua vocalità belcantistica.

Vincenzo Bellini

La parabola creativa di Vincenzo Bellini è brevissima: dieci opere nell'arco di nove anni, dal 1825 al 1835, e quasi tutte serie. Ma esse bastano a creare un nuovo stile che spiazzava molti dei compositori coevi. Bellini è il primo compositore pienamente romantico, pur essendo ancora legato alla struttura data da Rossini all'opera seria. La sua fama è legata soprattutto alle melodie, e ciò gli ha valso l'etichetta di compositore "idilliaco" per eccellenza, favorendo alla sua morte il sorgere del mito belliniano.

Singolarità di Bellini

La figura di Vincenzo Bellini è piuttosto singolare nel panorama operistico a lui contemporaneo. A differenza dei suoi colleghi, prigionieri di un ritmo produttivo vertiginoso, Bellini scrive solo 10 opere in quasi 10 anni, dal 1825 al 1835, e sono tutte opere serie, tranne quella del suo debutto "scolastico", Adelson e Salvini al Conservatorio San Sebastiano di Napoli, nel 1825, e La sonnambula - in scena a Milano al teatro Carcano nel 1831 - che appartengono al genere semiserio. Ciò indica una scelta ben precisa, dato che l'opera buffa continua in quegli anni a godere del pieno successo di pubblico e un illustre contemporaneo di Bellini, Donizetti, divide equamente la sua produzione tra i due generi. Inoltre a partire dal Pirata (1827), la sua prima opera "importante" e il primo successo significativo, tutte le opere di Bellini tranne l'ultima, I puritani (1835), hanno per librettista lo stesso poeta, il più importante del periodo romantico: Felice Romani.

Anche questa "fedeltà" a un unico librettista è piuttosto insolita. Ancora all'epoca di Bellini i compositori mettono in musica quasi sempre testi scelti dagli impresari o dalla direzione dei teatri, e non possono mettere bocca nella scelta del soggetto, tanto meno in quella del poeta.

Tuttavia questa situazione si va lentamente modificando e Bellini è sicuramente protagonista di tale cambiamento. Rispetto ai contemporanei Bellini si distingue per l'attenzione all'argomento del dramma e soprattutto alla bellezza dei versi; con lui si assiste al graduale abbandono della

concezione “artigianale” del teatro d’opera, ossia gran mestiere, tecnica e formule consolidate, produzione intensa senza grandi scarti qualitativi.

Nel corso dell’Ottocento il compositore, da artigiano, diviene creatore e pretende di controllare i vari aspetti della produzione, la scelta dei cantanti, del soggetto e anche del librettista, il quale assume a poco a poco un ruolo subordinato. Come dimostrano le lettere di Bellini, egli è ben consapevole del suo status di artista, ed è uno dei primi a interessarsi del problema dei diritti d’autore, a progettare la sua carriera a lunga scadenza e a scegliere accuratamente le sue opere. Solo Verdi, ma dopo di lui, mostrerà maggiore consapevolezza del suo ruolo di autore. Non a caso il lungo sodalizio tra Bellini e Romani e la loro amicizia si infrangono sul “fiasco” di Beatrice di Tenda, composta per la Fenice nel 1833. Bellini cerca di addossarne la colpa al poeta che ribatte pubblicamente: il musicista, ritardando la scelta del soggetto, lo ha costretto a un lavoro affrettato, facendo del suo “melodramma” un “libretto”. Romani ribadisce la parità del suo ruolo (inutilmente, perché da quel momento in poi i librettisti saranno sempre più semplici collaboratori del compositore) e biasima proprio la testardaggine di Bellini nel voler scegliere il soggetto in prima persona, evidentemente un gesto inconsueto nel costume operistico italiano.

Bellini e la tradizione

Bellini rappresenta dunque una novità nel panorama musicale italiano. Ma quali sono i suoi rapporti con la tradizione del melodramma? Dopo un apprendistato familiare a Catania, Vincenzo prosegue la sua formazione nel modo più convenzionale possibile: nel 1819 si trasferisce a Napoli, dove studia nel locale conservatorio col direttore Nicola Zingarelli. Bellini è l’ultimo erede della gloriosa tradizione dei conservatori napoletani, vale a dire degli orfanotrofi che, nel Settecento, erano stati prolifica fucina di musicisti. In quel secolo, i maggiori operisti e i più illustri cantanti si formano nei quattro conservatori napoletani, e Napoli è la piazza teatrale più importante.

Zingarelli, compositore di un certo successo, è uno strenuo fautore della superiorità della melodia, di uno stile “facile”, cantabile. La melodia cantabile è, d’altronde, la cifra stilistica della cosiddetta “Scuola napoletana”. Nulla di strano, quindi, che buona parte del tirocinio del giovane Vincenzo consista nello scrivere melodie, abitudine che conserva negli anni seguenti, dando vita a una specie di “serbatoio” cui attingere di volta in volta.

Nel momento in cui Bellini inizia il suo studio a Napoli, però, la Scuola napoletana attraversa una fase di declino. È già apparso l’astro di Gioachino Rossini che in quegli anni proprio per il Teatro San Carlo, scrive quasi tutte le sue opere serie. In esse Rossini cerca di risolvere la frattura tra aria e recitativo che aveva caratterizzato il melodramma del Settecento, fondendo i diversi momenti del dramma in organismi più vasti.

Tale tendenza tocca il culmine in Maometto II (1820) e soprattutto in Semiramide (1823). Bellini assiste alla rappresentazione napoletana di quest’ultima nel 1824, rimanendone fortemente colpito.

Negli anni Venti, dunque, il modello imperante è l'opera come l'ha congegnata Rossini. Bellini, come qualunque altro musicista, non può sottrarsi al suo influsso, ma se ne emancipa gradatamente. La prima differenza significativa tra Bellini e il suo modello è l'importanza attribuita alla qualità del testo da mettere in musica: Rossini è indifferente alla qualità dei versi, o al soggetto, anche se alcune volte interviene sul libretto; Bellini al contrario è attentissimo a questi aspetti.

L'importanza del libretto. Bellini e Romani

“Io mi sono proposto di scrivere pochi spartiti, non più che uno l'anno, ci adopro tutte le forze dell'ingegno, persuaso come sono che gran parte del loro buon successo dipenda dalla scelta di un tema interessante, dal contrasto delle passioni, da versi armonici e caldi di espressione, non che dai colpi di scena, mi do briga prima di tutto di avere da pregiato scrittore un dramma perfetto”. Questa lettera del 1832, che è stata più volte citata come emblema della poetica di Bellini, indica chiaramente che egli guarda all'opera in modo diverso dai suoi predecessori: ha bisogno di essere “mosso”, “ispirato” dal tema trattato, vuole soggetti interessanti e arditi che presentino il contrasto delle passioni. In un'altra celeberrima lettera al conte Pepoli, suo librettista per *I puritani*, afferma che “il dramma per musica deve far piangere, inorridire, morire cantando” (primavera 1834). Tale passionalità e la stessa parola “passione” sarebbero fuori luogo nell'epistolario di Rossini, il quale usa piuttosto il termine settecentesco “affetti”, e che comunque non carica mai i sentimenti di tale intensità. Fino a lui i personaggi, soprattutto nell'opera seria, esprimono sentimenti stereotipati e il pubblico cerca nell'opera il “belcanto” più che le passioni e l'immedesimazione nei personaggi.

Bellini interpreta dunque un gusto nuovo ed è il primo musicista romantico che calchi le scene italiane. Si sa che il romanticismo italiano assume una sua fisionomia, diversa da quello degli altri Paesi europei, ma se un genere letterario subisce per primo l'influenza romantica, questo è il libretto d'opera. I romanzi di Walter Scott, le tragedie di Victor Hugo e i drammi di Schiller trovano cittadinanza tra il pubblico italiano attraverso il melodramma.

Come afferma la lettera citata, Bellini non si limita a scegliere le trame e le situazioni, ma è anche molto attento al suono delle parole e alla bellezza dei versi. Da qui l'esigenza di collaborare con lo stesso abile librettista, Romani: il loro sodalizio dura dal 1827 al 1833.

Romani si sottopone a veri *tours de force* pur di accontentare Bellini, e talvolta gli dà anche degli utili suggerimenti, contribuendo a quell'asciuttezza e a quella stringatezza delle situazioni drammatiche che contraddistingue l'opera ottocentesca.

Altre volte invece dissente; il modello letterario di Romani, infatti, è quello classico, come dimostrano anche le critiche letterarie cui si dedica a partire dal 1834. In quell'anno accetta l'incarico di direttore della “Gazzetta piemontese” di Torino, abbandonando quasi del tutto la sua ventennale

attività di librettista. Nella sua produzione (quasi 100 libretti), i testi nati per Bellini rappresentano il vertice, e non è senza significato che la sua decisione di lasciare il teatro venga dopo il litigio e la morte di quest'ultimo.

Le opere che nascono dalla loro collaborazione si caratterizzano per la stretta unione tra testo e musica, un'unione mai raggiunta fino ad allora in un melodramma. La caratterizzazione psicologica dei personaggi sembra invece ancora approssimativa a uno spettatore dei nostri giorni, e per questo si è parlato di una drammaturgia che procede per "momenti" o "immagini".

Al contrario Bellini cerca in ogni modo di dare a ogni opera un carattere proprio e unitario, vale a dire ciò che nella terminologia dell'epoca si definisce la "tinta".

La melodia belliniana

La fama di Bellini è rimasta per molto tempo legata alle sue melodie "lunghe, lunghe, lunghe", come le definisce Verdi in una lettera al critico francese Camille Bellaigue (2 maggio 1898).

La predominanza della melodia sull'accompagnamento è caratteristica dell'opera italiana dell'Ottocento, dell'opera romantica. La differenza con la melodia rossiniana sta nella diminuzione dell'uso delle colorature, le ornamentazioni della linea vocale, e nella ricerca di una maggiore semplicità. La prima tappa nella ricerca di una nuova melodia è *La straniera*, scritta per il Teatro alla Scala di Milano nel 1829. In essa Bellini abolisce quasi del tutto la coloratura rossiniana, ma tale decisione deve sembrargli troppo drastica, tant'è che nel 1831, nella *Sonnambula*, ne ripristina un uso più discreto, integrandola nei temi.

Sia nella *Sonnambula* sia nella *Norma* – scritte entrambe nel 1831 per la stessa interprete, la grande Giuditta Pasta – sono numerosi gli esempi della tipica, ampia melodia belliniana. Essa ottiene questo effetto di "lunghezza" con elementi brevi: si muove per piccoli intervalli verso un culmine emotivo, accompagnato da un doppio crescendo, armonico e dinamico. Per ottenere quest'effetto di climax, dunque, Bellini non usa più solo il crescendo rossiniano, che è d'intensità, dal piano verso il fortissimo, ma adopera abilmente anche l'armonia, ad esempio le dissonanze che inducono una sensazione di attesa, per ottenere l'effetto di "allungare" la melodia.

Bellini usa un procedimento simile per la sua melodia più nota in assoluto, "Casta diva", con la quale *Norma*, sacerdotessa dei druidi, invoca la Luna. La melodia inizia sul La₁ e, spostandosi lentamente per semitoni, giunge sulla spinta del motivo orchestrale al La₂, e da lì al suo culmine emotivo e sonoro, Si bemolle₂. Il La₂ viene ribattuto con effetto di sincope (spostamento dell'accento), mentre la dinamica cresce sino al fortissimo; lo spostamento è minimo ma, anche grazie all'uso delle sincopi, produce un effetto indimenticabile che è stato definito "sonorità estatica".

Friedrich Lippmann

Casta diva

Vincenzo Bellini e l'opera seria del suo tempo

La preghiera "Casta diva" è forse il pezzo più famoso di Bellini e merita pienamente la sua fama. Questa è di nuovo una "melodia lunga lunga lunga". In confronto a quelle finora considerate, anche ad "Ah! non credea mirarti", essa mostra nuove qualità.

Gli ottonari vengono musicati nel modo più esteso possibile. Il 12/8 in tempo lento (Andante sostenuto assai) porta eo ipso a frasi piuttosto spaziose. Se poi sezioni di versi vengono ripetute o anticipate, le unità melodico-testuali diventano tanto più ampie. Bellini inizia la melodia con un'anticipazione delle parole "Casta diva". Anticipazione e realizzazione musicale dell'intero primo verso costituiscono insieme 4 battute. Lo stesso vale per il secondo verso. Il terzo, "a noi volgi il bel sembiante" viene musicato dapprima senza ampliamenti (nelle battute 9 e 10). Appare poi ancora una volta e adesso l'unità musicale corrispondente, a causa della ripetizione di note e di melismi, raggiunge le 4 battute. Il quarto verso appare costretto in una sola battuta. Bellini quindi, sia riguardo al metro che alla realizzazione musicale del verso, mira ad una certa ampiezza. La solennità della melodia ha qui forti radici.

Come già in altre "melodie lunghe" considerate, il ritmo è oltremodo versatile. Alcune battute (1 e 5, 13 e 14) ritmicamente coincidono; ciò però conferisce solo tanta staticità alla melodia, quanta ne spetta ad essa, il cui carattere sembra essere proprio la mediazione di statica e dinamica, calma e tensione.

L'elemento dinamico del flusso melodico viene realizzato prima di tutto mediante la diastematica. Il suono più accentuato nel primo periodo di 4 battute è il La, il più acuto Re; il primo periodo finisce sul Si bemolle. Questo suono diventa ora la nota più accentuata del secondo periodo di 4 battute, che da parte sua non va oltre il Re; il secondo periodo finisce sul La. Il periodo di 2 battute che ora segue inizia appunto da questo La e sale fino al Fa. Partendo dal suono conclusivo Si bemolle, la linea orchestrale Si bemolle-Si naturale-Do (coll'ottava superiore) porta in alto (battuta 10). La voce utilizza il Do come anacrusi del periodo che ora segue, in cui la melodia, dopo un indugiare tra Do e Re, sale rapidamente al suo culmine diastematico: essa si sofferma sul La in sincopi accentate che portano la tensione al massimo, per usare poi il La come trampolino per arrivare al Si bemolle. Da questo apice diastematico dell'a solo la melodia scende, quasi in serpentine, fino al suono fondamentale.

Mezzi armonici rendono ancor più ricca di tensione l'ascesa all'apice diastematico: il breve offuscamento del minore nelle battute 8-10, il tritono della cadenza della frase a battuta 10. Ma soprattutto è la dinamica, accanto alla diastematica, che rende così emozionante l'ascesa al climax: a battuta 10 inizia nel canto e nell'orchestra un crescendo che raggiunge il culmine (ff) a battuta 13, insieme alla diastematica. L'orchestra, che fino a battuta 8

esegue solo accordi in arpeggio, intensifica da qui in poi con frequenti unisoni la linea del canto.

C'è molto calcolo compositivo in questa melodia. La sua ascesa è organizzata in una misura che le melodie di Rossini non raggiungono, né vogliono raggiungere mai. Anche le "melodie lunghe" di Donizetti (e Verdi avrebbe potuto lodare anche il compositore della Lucia per diverse "melodie lunghe") sono meno calcolate. Ma il calcolo di Bellini non risulta esagerato o importuno. Le figure ampiamente estese, ricche di espansioni e lunghe cadenze, oppongono per natura alle tendenze dinamiche una certa resistenza, giocano a favore della tranquillità piuttosto che della tensione.

La novità di questa melodia in confronto alle altre "melodie lunghe" di Bellini fin qui considerate sta nell'uso di mezzi dinamici (crescendo) e nella coerenza con cui questi mezzi, insieme alla diastematica e alla ritmica (sincopi!), portano ad un acme assoluto (nota più acuta Si bemolle, ff). il momento culminante ne ricava forza estatica.

Friedrich Lippmann, Vincenzo Bellini e l'opera seria del suo tempo, Torino, ERI, 1981

La musica si ripete eguale nella prima e nella seconda strofa dell'aria, inframmezzate da un intervento del coro, i druidi che pregano insieme a Norma. Anche l'intervento del coro o di altri personaggi in un'aria solista è un accorgimento nuovo nell'opera italiana.

Un altro esempio di melodia lunga è nell'altrettanto celeberrima aria di Amina nella Sonnambula, "Ah non credea mirarti": le prime 11 battute, corrispondenti al testo della prima strofa, formano un arco melodico ininterrotto. Bellini lo ottiene ritardando la cadenza fino a quel momento; cui collega un tema affidato all'oboe, sul quale si introduce il commento di Elvino ("Ah più non reggo").

La musica di Bellini ha gli slanci tipici della musica romantica, ma allo stesso tempo conserva un'attenzione costante verso la forma, espressa nella preferenza per forme concise e simmetriche. L'aria, ad esempio, segue generalmente una struttura standardizzata in quattro sezioni, a ognuna delle quali corrisponde una coppia di versi del testo, che è formato per lo più da due strofe. Ogni sezione musicale si compone, in linea di massima, di quattro battute, tranne l'ultima che può essere più lunga e comprendere una coda. Questo schema (a1 a2 b a') è il preferito di Bellini che però se ne discosta, per esempio nelle due arie citate, se l'irregolarità serve meglio il suo intento drammatico.

Il mito belliniano

La morte precoce, l'aspetto "angelico", la sterzata romantica impressa dalle sue opere, la diffusione nel repertorio di tre sole di esse (Norma, La sonnambula e I puritani), la manipolazione della sua immagine a opera dell'amico Francesco Florimo, tutti questi elementi fanno sì che dopo la morte di Bellini si crei un mito che ha influenzato non poco anche la critica. Il

mito di un animo nobile e sensibile, di un artista elegiaco, creatore di sublimi melodie che sembrano venire da un altro mondo, ma poco attento agli aspetti drammaturgici. Esempari in questo senso sono le pagine che lo scrittore tedesco Heinrich Heine gli dedica in un racconto delle sue Notti fiorentine.

Heinrich Heine

Le notti fiorentine

È un pregiudizio credere che il genio debba morire presto; mi pare che l'età pericolosa dei geni sia stata fissata dai trenta ai trentaquattro anni. Quante volte ho punzecchiato il povero Bellini, profetizzandogli scherzosamente che nella sua qualità di genio sarebbe morto presto, raggiunta l'età pericolosa. Strano! Nonostante il tono scherzoso, si impauriva ugualmente per la profezia, mi chiamava iettatore e faceva sempre gli scongiuri... Era così felice di vivere, aveva un orrore quasi morboso della morte, non voleva sentirne parlare, ne aveva paura come un bambino che teme di dormire al buio... Era un bambino, buono e caro, a volte un po' sgarbato, ma bastava minacciarlo della sua morte imminente perché diventasse timido e implorante e alzasse due dita a fare gli scongiuri... Povero Bellini!"

"L'avete dunque conosciuto di persona? Era bello?".

"Non era brutto. Vede, a questa domanda nemmeno noi uomini sappiamo rispondere affermativamente riguardo a uno del nostro sesso. Aveva una figura alta e slanciata che muoveva con grazia, direi quasi con civetteria; sempre à quatre épingles; volto regolare, allungato, rosa pallido; capelli biondi chiari, quasi d'oro, pettinati a riccioli sottili; fronte molto alta e nobile; naso diritto; occhi azzurro pallido, bocca armoniosa; mento rotondo. I suoi lineamenti avevano un che di vago, senza carattere, come latte, e questo viso di latte si veniva talvolta di un'espressione agrodolce di dolore. Questa espressione dolorosa compensava nel volto di Bellini la mancanza di spiritualità, ma era un dolore senza profondità, che balenava senza poesia negli occhi, vibrava senza passione sulle labbra. Sembrava che il giovane Maestro volesse esprimere con tutta la sua figura questo dolore piatto e smorto. I suoi capelli erano pettinati in modo così esaltato e malinconico e i vestiti invece cadevano sul suo corpo delicato; teneva in mano la sua canna d'India con un tono così idilliaco da ricordarmi sempre quei pastorelli che nelle nostre scene pastorali vediamo far le moine con bastoni dai nastri leggiadri, con giubbetti e calzoncini chiari. Anche il suo passo era così virginale, così elegiaco, etereo. Tutta la sua persona sembrava un sospiro en escarpins. Con le donne aveva molta fortuna, ma dubito che abbia mai suscitato una forte passione. Per me, la sua persona ebbe sempre qualcosa di scherzosamente intollerabile; la ragione di ciò andava forse cercata nel suo parlare francese. Benché fosse vissuto parecchi anni in Francia, Bellini parlava il francese così male, che peggio non lo si parla nemmeno in Inghilterra. Né dovrei definirlo con l'avverbio "male": "male" in questo caso è ancora troppo bene. Si dovrebbe piuttosto dire: orribilmente, scelleratamente,

catastroficamente. Sì, quando ci si trovava con lui in società, e lui storpiava le povere parole francesi come un boia, e sciorinava imperterrito i suoi madornali coqà-l'âne, si aveva talvolta l'impressione che il mondo dovesse finire tra schianti di folgori... Un silenzio di morte regnava allora in tutto il salone; uno sgomento mortale in colori di gesso o di cinabro si dipingeva su tutti i visi: le signore non sapevano se cadere in deliquio o scappare, gli uomini si guardavano costernati i pantaloni per persuadersi di averli ancora e, cosa ancor più tremenda, quel terrore suscitava insieme una voglia convulsa di ridere, frenata a fatica. Quando si era quindi in compagnia di Bellini, la sua vicinanza metteva un certo timore che, per una spaventosa malía, era insieme repulsivo e attraente. Talvolta i suoi involontari calembour erano solo divertenti, e nella loro ridicola insulsaggine facevano pensare al castello del principe di Pallagonia suo compatriota, che Goethe nel suo Viaggio in Italia descrive come un museo di stramberie barocche e di mostruosità assurdamente accozzate. Poiché Bellini in questi casi era convinto di aver detto le cose più innocenti e più serie, il suo viso formava il più buffo contrasto con le sue parole. Tanto più rilevante mi appariva allora ciò che mi era sgradito nel suo viso. Ma ciò che in lui non mi piaceva non si poteva chiamare propriamente un difetto, né era tale da spiacere alle donne. Il viso di Bellini, come tutto il suo aspetto, aveva quella freschezza fisica, quell'incarnato, quel roseo che in me suscita un'impressione spiacevole, in me che amo piuttosto il colore cadaverico e marmoreo. Solo più tardi, quando conoscevo già da tempo Bellini, sentii per lui una certa simpatia. Questo avvenne allorché mi accorsi che il suo carattere era intimamente nobile e buono. Certamente la sua anima è rimasta pura e immacolata da ogni orribile contatto. Né gli mancava quella candida bonarietà, quell'ingenuità che negli uomini di genio non manca mai, sebbene non si rivelino a chiunque“.

”Sì“ continuò Maximilian sedendosi nella poltrona, alla spalliera della quale s'era fino allora appoggiato rimanendo in piedi, ”sì, ricordo di un momento in cui Bellini mi apparve in una luce così amabile, che lo guardai con piacere e mi proposi di conoscerlo più intimamente. Ma, ahimè, fu quello l'ultimo momento nel quale lo vidi in questa vita. Ciò avveniva una sera dopo essere stati in casa di una gran dama che ha il piede più piccolo di tutta Parigi; avevamo cenato da lei ed eravamo molto allegri, e al pianoforte si erano sentite risuonare le più dolci melodie... Lo vedo ancora, il buon Bellini, nell'atto di abbandonarsi su una seggiola, esausto per aver blaterato una quantità dei più assurdi bellinismi.

La seggiola era molto bassa, quasi uno sgabello, di modo che egli venne a trovarsi ai piedi di una bella dama che si era stesa su un divano di fronte a lui e lo guardava dall'alto in basso con dolce malizia, mentre lui si affannava a intrattenerla con alcune frasi in francese, incorrendo a ogni istante nella necessità di commentare quanto appena detto nel suo gergo siciliano, per dimostrarle di non aver pronunciato una sciocchezza ma, al contrario, il più fine complimento. Credo che la bella dama non prestasse granché attenzione

ai suoi discorsi; gli aveva levato di mano la canna d'India con la quale tentava a volte di rincalzare la sua debole retorica, e se ne serviva calma calma per scompigliare i leggiadri riccioli sulle tempie del giovane Maestro. A questa temeraria operazione si doveva certo attribuire quel sorriso che le conferiva un'espressione che non mi era mai capitato di vedere su un volto umano vivente. Non ho mai dimenticato quel viso! Era uno di quei visi che sembrano appartenere più al regno dei sogni poetici che alla rude realtà della vita; contorni che ricordano Da Vinci, quel nobile ovale dalle fossette ingenuie sulle guance e il mento sentimentalmente affilato della scuola lombarda. Il colorito di più romana delicatezza, pallido fulgore di perla, aristocratico pallore, morbidezza. In breve, era un viso quale può trovarsi solo in un antico ritratto italiano raffigurante una di quelle grandi dame di cui gli artisti italiani del sedicesimo secolo erano innamorati nel creare i loro capolavori, cui i poeti del tempo pensavano nel rendersi immortali col canto, cui volgevano i desideri gli eroi tedeschi e francesi nel cingere la spada e nel lanciarsi oltralpe avidi di gesta... Sì, sì, era un viso così, sul quale brillava un sorriso della più dolce malizia e del più aristocratico capriccio; mentre lei, la bella dama, con l'estremità della canna d'India scompigliava i riccioli biondi del buon Bellini. In quell'istante mi parve che Bellini, come toccato da una bacchetta magica, si trasformasse in una apparizione familiare, e d'improvviso fu vicino al mio cuore. Il suo volto splendeva nel riflesso di quel sorriso... Era forse il momento più felice della sua vita... Non lo dimenticherò più... Quindici giorni dopo lessi nei giornali che l'Italia aveva perduto uno dei suoi figli più gloriosi!

Heinrich Heine, *Le notti fiorentine*, Roma, Edizioni del Vascello, 1992

In tempi recenti lo studio più approfondito di tutte le sue opere e nuove biografie non "agiografiche" hanno spazzato via molti luoghi comuni sulla sua personalità e sulle sue creazioni. In particolare si è visto come Bellini presti la massima attenzione a individuare i momenti drammaticamente più importanti del soggetto, e che anche le sue estatiche melodie non siano attimi di pura bellezza, ma trovino nel dramma la loro motivazione.

Inoltre si è evidenziata la capacità di Bellini di rendere sentimenti diversi dalla malinconia o dall'estasi. Ad esempio l'ira di Alaide nella *Straniera*, la gelosia di Elvino nella *Sonnambula*, il furore guerriero dei druidi in *Norma*. In quest'ultimo caso, il coro "Guerra, guerra" (come anche "Suoni la tromba, intrepido" nei *Puritani*) rappresenta uno dei migliori esempi di musica marziale ed esprime appieno la nuova passionalità romantica.

Gaetano Donizetti

Gaetano Donizetti è, assieme a Bellini, protagonista della grande stagione dell'opera romantica italiana. Per lungo tempo l'abbondanza della sua produzione - 69 opere, oltre a musica da camera, sinfonica e sacra - ha impedito una conoscenza approfondita della sua opera, e su di lui sono stati espressi giudizi negativi, condensati nell'epiteto "Dozzinetti". Donizetti si dimostra comunque erede della tradizione settecentesca, che concepisce il

comporre come alto artigianato, ma non si limita ad applicare delle formule: le sue opere migliori recano il segno di una personalissima concezione drammatica.

Gli anni della formazione e i primi successi

L'originalità di Gaetano Donizetti tra gli operisti dell'Ottocento è stata messa in dubbio per lungo tempo. Oscurata in primo luogo dall'enorme numero delle sue opere, la personalità di Donizetti ha sofferto anche del confronto con due grandi compositori, quali Vincenzo Bellini e, in seguito, Giuseppe Verdi, del quale il compositore bergamasco anticipa alcuni tratti. La spaventosa prolificità di Donizetti, inoltre, ha fatto sì che molte delle sue opere cadessero nell'oblio e, paragonata all'oculatezza con cui Bellini sceglie le sue opere, ha finito per costituire quasi un capo d'accusa.

Non si può negare che il giovane Donizetti agisca con minore determinazione del giovane Bellini e incarni ancora, per certi aspetti, il musicista del Settecento: la sua vita, soprattutto nei primi anni di carriera, è un susseguirsi vorticoso di contratti, progetti e viaggi in un'altalena di fiaschi e di successi. Come ogni giovane operista che lo ha preceduto, si fa le ossa scrivendo a più non posso, senza discostarsi molto dall'opera rossiniana che costituisce il modello dell'epoca.

Rispetto ad altri musicisti coevi, tuttavia, e grazie alle lezioni del suo maestro Giovanni Simone Mayr, Donizetti conosce anche la tradizione strumentale classica, i quartetti di Haydn e Mozart, e ciò gli dà una sicurezza di scrittura e d'invenzione decisamente superiore a quella di ogni altro suo contemporaneo.

In ogni caso, quando nel 1818 Donizetti inizia la sua attività di compositore, i teatri d'Europa risuonano delle opere di Rossini, e sulle sue orme il giovane autore si cimenta con tutti i generi teatrali in voga (serio, buffo, semiserio); è poi a Roma che Donizetti ottiene i primi successi, rispettivamente con il melodramma eroico *Zoraida di Granata* (1822), e con quello giocoso *L'ajo nell'imbarazzo* (1824). La prima parte della sua carriera è contraddistinta dall'abbondante produzione di opere buffe e farse e si svolge tutta tra Roma e Napoli, con una puntata a Palermo, dove Donizetti ricopre l'incarico di maestro di cappella del locale teatro. Già *L'ajo nell'imbarazzo*, però, rivela una peculiarità del suo stile: l'unione di comicità e sentimento; al contrario di Rossini, che guarda con cinismo ai suoi personaggi, Donizetti li avvolge di uno sguardo tenero e partecipe.

Donizetti e le "convenienze teatrali"

In linea di massima, Donizetti si connota come un musicista rispettoso delle "convenienze", ossia del sistema di regole che governa la vita teatrale.

Il pubblico d'inizio Ottocento, infatti, ha un'idea ben precisa di ciò che debba essere un'opera, e il compositore sa di dover soddisfare questo "orizzonte d'attesa". Le convenzioni del tempo, per esempio quelle dell'opera rossiniana, prevedono che l'opera si apra spesso con un coro, che la protagonista

femminile abbia un'importante aria di presentazione in apertura, la cosiddetta "aria di sortita" e un'altra alla fine dell'opera, che funge da conclusione; è consuetudine inoltre che il numero e la difficoltà delle arie dei personaggi siano direttamente proporzionali al rango dei cantanti che sono molto più importanti del compositore e meglio remunerati.

Donizetti scrive per gli interpreti che ha a disposizione, adattandosi ai loro pregi e difetti, secondo una prassi antichissima che solo Verdi riesce in parte a capovolgere. Egli sa bene di essere sottoposto a leggi che limitano la sua creatività, come dimostra nella farsa in un atto intitolata *Le convenienze teatrali* (1827), poi rielaborata in due atti col titolo *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* (1831), un'acuta satira del mondo teatrale, della quale stende anche il libretto. In essa è memorabile il personaggio di Mamm'Agata, la madre della prima donna, interpretato caricaturalmente da un baritono. A poco a poco, senza i proclami e la consapevolezza di sé di un Bellini, Donizetti comincia a erodere le convenzioni dall'interno dello stesso genere.

Un segnale importante del nuovo indirizzo che Donizetti intende imprimere alla sua produzione seria è *Gabriella di Vergy*, che compone senza alcuna committenza nel 1826, come una specie di prova generale di ciò che vorrebbe innovare (verrà rappresentata solo nel 1869). *Gabriella di Vergy* è singolare perché non presenta il lieto fine ancora obbligatorio per l'opera seria, e inoltre la protagonista è il primo esempio di "innocenza offesa" che diverrà, poi, tratto comune tra le eroine donizettiane. Il passo successivo in questo affrancamento dalle convenzioni è *L'esule di Roma*, ossia *Il proscritto* (1828), un melodramma serio che non si conclude con l'aria del soprano, bensì con un terzetto, più idoneo a rappresentare il nucleo drammatico della vicenda, cioè il contrasto tra Murena e Settimio, rispettivamente padre e amante della protagonista, Argelia. In *Imelda de' Lambertazzi* (1830) per la prima volta Donizetti impone sulla scena il finale tragico. Ma l'opera che contiene più elementi innovativi è senza dubbio *Anna Bolena* (1830).

La svolta di Anna Bolena

Opera fondamentale per la carriera di Donizetti, *Anna Bolena* è il primo successo milanese, ottenuto tra l'altro nello stesso anno in cui Bellini – già beniamino di quel pubblico – trionfa con *La sonnambula*. In quegli anni Milano comincia ad assumere un ruolo chiave nella vita teatrale italiana: un successo a Milano, dunque, è il successo.

Anna Bolena indica la personale via di Donizetti al romanticismo: romantico in primo luogo il soggetto, tratto da un famoso episodio della storia inglese, romantica l'ambientazione tra le brume della Scozia, romantica la forma inconsueta di alcuni brani, come il duetto del secondo atto tra Anna e la sua antagonista, Seymour. Le due donne, rispettivamente moglie e amante di Enrico VIII, si affrontano; Anna è stata accusata di tradimento e rischia la morte, mentre Seymour, straziata tra l'amore verso il re e il rimorso, finisce per confessare ad Anna di essere la sua rivale, provocando in lei prima l'orrore e poi il perdono. Donizetti mira innanzitutto a tradurre in musica la

drammaticità della situazione; abbandona quindi la forma tradizionale di aria e cabaletta, che prevede che ogni cantante abbia una strofa per sé e che le voci si uniscano nella strofa finale e adotta invece una forma più libera, con momenti di dialogo alternati a frasi cantabili ed espressive.

Anna Bolena è un'opera importante nella produzione donizettiana anche perché contiene il prototipo della "scena di pazzia" per cui sono famose le eroine romantiche, dalla Lucia di Lucia di Lammermoor a Elvira dei Puritani di Bellini: nella scena che culmina nel cantabile "Al dolce guidami castel natio" Anna, ripudiata da Enrico e condannata a morte, rivive nel delirio gli anni felici del fidanzamento con Percy, i rimproveri di quest'ultimo quando lei gli preferisce il re, e infine il dolce paesaggio natio. Le colorature della tradizione rossiniana sono piegate a esprimere il suo stato di alterazione psichica.

Sulla strada aperta da Anna Bolena si collocano anche le opere serie Parisina (1833) e Lucrezia Borgia (1833).

Quest'ultima è tratta da un dramma di Victor Hugo, un autore ancora poco frequentato sulle scene italiane, e si caratterizza per l'abbondanza di colpi di scena, per l'attenzione ai personaggi secondari e per l'affermarsi di un ruolo tenorile, quello di Gennaro, che anticipa i tenori verdiani; l'attenzione di Donizetti verso questa nuova vocalità, del resto, è evidente già in apertura nella romanza "Di pescatore ignobile". Lucrezia Borgia è un caso emblematico per capire il peso delle convenzioni nel teatro d'opera dell'epoca: alla prima l'interprete di Lucrezia, Henriette Méric-Lalande, si rifiuta di apparire in scena con la maschera prevista dal libretto, per timore di non ottenere gli applausi dovuti alla primadonna, e inoltre impone una cabaletta finale, non prevista dal compositore.

L'opera più famosa, il paradigma dell'opera donizettiana arriva due anni dopo: Lucia di Lammermoor (1835), tratta da *The Bride of Lammermoor* di Walter Scott, uno degli autori preferiti del melodramma romantico. Nella Lucia di Lammermoor giungono alla massima perfezione alcuni temi dell'opera romantica donizettiana, in particolare quello dell'innocenza offesa, dell'amore impossibile, del conflitto tra la passione e i legami familiari. Lucia accoppia procedimenti formali consueti ad altri innovativi, toccando il suo vertice drammatico nella scena della follia della protagonista, un topos dell'opera romantica. Anche le melodie, in particolare quella del duetto "Verranno a te sull'aure" sono tipiche e debbono forse qualcosa a quelle belliniane.

Donizetti mette dunque a punto la sua idea di dramma romantico, ma non abbandona il genere comico. Di quegli stessi anni è *L'elisir d'amore* (1832), ritenuto un capolavoro anche dagli irriducibili nemici dell'opera italiana. In esso continua il connubio tra comicità e sentimentalismo, e quest'ultimo trova espressione nella celebre romanza "Una furtiva lagrima", affidata al personaggio di Nemorino, un tenore: ancora una volta Donizetti nobilita la figura del tenore, caricandone l'espansione canora di pathos ed emotività.

Don Pasquale (1843) rappresenta il culmine della decennale esperienza di Donizetti nel genere buffo ed è per certi versi poco convenzionale, come dimostrano la presenza del coro nel terzo atto, il recitativo secco accompagnato dagli archi e non dal clavicembalo, la sostituzione del grande finale primo rossiniano con un quartetto.

Donizetti a Parigi

La ricerca di Donizetti verso un melodramma che coniughi le nuove esigenze espressive del romanticismo e l'obbedienza alle forme non si ferma con Lucia. Come Rossini e Bellini prima di lui, si rivolge con curiosità alle esperienze d'oltralpe, e guarda soprattutto a Parigi come consacrazione ultima. Dimostrando un'eccezionale versatilità, Donizetti si cimenta con entrambi i generi del teatro francese: l'opéra-comique, con *La fille du régiment* (1840), e il recente grand-opéra, dapprima con *Les martyrs* (1840) rifacimento del non ancora rappresentato *Poliuto* (1848) – e poi con *La favorite* (1840), che diventa talmente popolare da essere parodiata ferocemente da Offenbach in *La Périchole* (1868). È un grand-opéra anche l'ultimo lavoro del compositore, *Dom Sébastien, roi du Portugal* (1843), che segue alcuni anni dopo. Poco rappresentato per le dimensioni mastodontiche e il carattere tetro, è un notevolissimo contributo al genere ed è ritenuto dalla critica il precursore del Don Carlos verdiano.

Le opere scritte per i teatri non italiani sono particolarmente interessanti perché mostrano la versatilità e insieme la creatività di Donizetti, una volta libero dalle pastoie delle convenzioni. *Linda di Chamounix* (1842) è uno dei lavori più notevoli del Donizetti maturo; appartiene al genere semiserio, si svolge quindi in un contesto borghese, e anche la pazzia della protagonista trova un lieto fine. La novità dell'opera è la maggior attenzione verso la rappresentazione dei personaggi, oltre che delle situazioni. Da qui la maggior rilevanza dei duetti rispetto agli episodi solistici e il tentativo di dare a ogni personaggio un suo "colore": emblematico quello di Pierotto, contraddistinto dal fatto di suonare un insolito strumento, la ghironda anche se in realtà il brano è eseguito da un harmonium.

Posizione di Donizetti

Fino a tempi recenti, l'opinione critica su Donizetti ha risentito di pregiudizi e del paragone schiacciante con Bellini, considerato il creatore dell'opera romantica, e anche con Verdi che indirizza il genere verso una maggiore drammaticità. In questo contesto Donizetti non sarebbe altro che un buon artigiano, di facile vena, tanto da meritarsi il soprannome di "Dozzinetti". In realtà, negli ultimi 30 anni, lo studio accurato delle sue opere ha rivelato che è molto più innovatore di quanto non si sia ritenuto, e che la sua peculiarità sta proprio nel coniugare tradizione e innovazione. L'attenzione di Donizetti al dramma è pari a quella di Bellini, e la sua capacità di accelerare il ritmo dell'azione tramite colpi di scena è molto maggiore. Le sue opere, inoltre, sono interessanti anche per l'evolversi della vocalità maschile. I personaggi di Gennaro e Alfonso in *Lucrezia Borgia*, e quelli di Edgardo ed Enrico in

Lucia di Lammermoor introducono una netta differenziazione vocale e psicologica tra tenore e baritono, spesso antagonisti, che si ritroverà nello schema preferito delle opere verdiane.

Giuseppe Verdi

Giuseppe Verdi è sicuramente il compositore italiano più popolare e molte delle sue opere non sono mai uscite dal repertorio, diventando oggetto di un vero “culto”. Un luogo comune, non privo di fondamento, associa il nome di Verdi al Risorgimento, tuttavia egli è soprattutto un uomo di teatro che dimostra una prodigiosa abilità a cogliere lo spirito del tempo, e quello risorgimentale è solo un aspetto della sua produzione. A partire dagli anni Quaranta la figura di Verdi domina il secolo, attraversando anni di grandi cambiamenti politici e culturali e riuscendo ad adattarsi con grande versatilità, o ad anticipare le novità con abilità da camaleonte.

Gli esordi di Verdi

Giuseppe Verdi inizia la sua carriera secondo le “regole”, con un’opera seria, Oberto, conte di San Bonifacio che debutta il 17 novembre 1839 presso il Teatro alla Scala, e un’opera buffa, Un giorno di regno (1850) che è un solenne fiasco; Verdi tornerà al comico – un comico molto diverso – solo con l’ultimo lavoro, Falstaff.

Le sue 28 opere sono dunque in maggioranza drammatiche. L’epoca che vede la nascita di Verdi come compositore è più interessata alla tragedia che alla commedia; ma la divisione tra i due generi del melodramma sta per cadere: le opere di Verdi contengono allo stesso tempo elementi comici e drammatici, tragici e grotteschi, secondo l’estetica romantica e in particolare l’esempio dei drammi del commediografo francese Victor Hugo, che teorizza tale fusione sul modello del teatro di Shakespeare, grande riscoperta del romanticismo europeo.

I primi grandi successi favoriscono la nascita del mito di Verdi patriota. Opere quali Nabucodonosor poi Nabucco (1842), I lombardi alla prima crociata (Milano, Scala, 11 febbraio 1843; poi rifatta come Jérusalem per l’Opéra di Parigi il 26 novembre 1847), entrambe su libretto di Temistocle Solera, legano per sempre il nome di Verdi alle istanze risorgimentali. In esse trova eco, mediato dalle vicende di popoli oppressi, il desiderio di libertà degli Italiani, cui danno voce due celebri pagine musicali, i cori “Va pensiero, sull’ali dorate” in Nabucco, e “O Signore, dal tetto natio” nel quarto atto dei Lombardi. Secondo un aneddoto molto diffuso nella mitologia risorgimentale, con la scritta VIVA VERDI gli Italiani avrebbero inneggiato a Vittorio Emanuele re d’Italia; ciò testimonia come nella figura del compositore, e in alcune delle sue opere più popolari, si siano coagulate le aspettative più forti del tempo.

Il nuovo, importante ruolo attribuito da Verdi al coro riflette, in maniera diluita, l’influsso del grand-opéra francese. Nel grand-opéra il coro rappresenta il popolo, e si riveste spesso di un significato ideologico; è quasi

sempre la raffigurazione di un'idea, del fanatismo politico o religioso, o quanto meno si connota come "etnia" distinta.

Anche nell'opera romantica italiana il coro è ampiamente presente, ma il suo compito – ad esempio in *Anna Bolena* o *Robert Devereux* di Donizetti – è di raffigurare una massa indistinta di cortigiani e di commentare gli avvenimenti: una specie di coro della tragedia greca, approdato al melodramma sulle orme della *Sposa di Messina* di Schiller.

In queste prime opere verdiane il coro non è protagonista come lo è nei grand-opéra contemporanei, ma manifesta, in ogni caso, una personalità specifica, con una forte connotazione "nazionale", etnica. Nel *Nabucco* raffigura il popolo ebraico, prigioniero a Babilonia, nei *Lombardi* oppone cristiani a musulmani.

Il filone risorgimentale è dunque in linea con il modello operistico che viene dalla Francia e anche con il clima culturale italiano, che è a favore di un'arte "utile", dal forte impegno sociale. I lombardi alla prima crociata sono molto apprezzati, ad esempio, dal poeta Giuseppe Giusti, che invece rimprovera Verdi in occasione del *Macbeth*. E già nel 1836 Giuseppe Mazzini, nella sua singolare *Filosofia della musica*, auspica proprio un melodramma più vicino alla realtà storica, e un nuovo ruolo per il coro, rappresentanza "dell'elemento popolare".

Per alcuni anni Verdi insiste sul filone "nazional-popolare" con *Giovanna d'Arco* (1845), *Attila* (1846), e infine con *La battaglia di Legnano* (1849). Quest'ultima, commissionata dalla Repubblica romana, ha più di tutte un chiaro intento propagandistico, e segna l'abbandono del modello risorgimentale.

Verdi rivolge adesso la sua attenzione a un altro modello, che proviene dalla tradizione italiana, ed è quello del dramma romantico, nella duplice incarnazione datagli da Bellini e Donizetti. Da Bellini Verdi eredita l'attenzione al soggetto, al testo (ma non l'eleganza dei versi); da Donizetti l'attenzione agli aspetti drammaturgici, la tecnica del "colpo di scena" che ribalta la situazione preesistente, l'attenzione ai personaggi minori, e soprattutto il triangolo vocale composto da soprano, tenore, baritono.

Primo esempio di dramma romantico è *Ernani* (1844) tratto dal dramma omonimo di Hugo, che al suo apparire nel 1830 era diventato una specie di manifesto del romanticismo. Pur essendo formalmente un'opera piuttosto tradizionale, in *Ernani* Verdi approfondisce la sua capacità di scolpire i personaggi.

Un'altra tappa importante del suo cammino è il *Macbeth*, (1847), il primo approccio verdiano alla tragedia shakespeariana. La critica coeva rimane colpita dagli aspetti fantastici presenti nell'opera, quali il coro delle streghe e l'apparizione del fantasma di Banquo, e per questo la collega al *Franco cacciatore* di Carl Maria von Weber, da poco apparso sulle scene fiorentine. Ma anche in questo caso Verdi è attirato dagli aspetti umani e psicologici

della storia; per lui Macbeth è principalmente il dramma dell'ambizione e del successivo rimorso. Per la prima volta Verdi pretende di controllare ogni aspetto della messinscena oltre all'esecuzione dei cantanti, che sottopone a prove stressanti.

Verdi fino al 1860

Abramo Basevi, acuto critico e autore della prima monografia verdiana (*Le opere di Giuseppe Verdi*, 1859), vede in *Luisa Miller* - (1849) dal dramma schilleriano - l'inizio di una seconda maniera verdiana, che prosegue con *Stiffelio* (1850), *Simon Boccanegra* (1857) e altri drammi di ambientazione borghese.

L'evento cruciale degli anni Cinquanta è però la nascita della cosiddetta trilogia popolare: *Rigoletto* (1851), *Il trovatore* (1853), *La traviata* (1853). Si tratta di tre capolavori, ognuno dei quali presenta caratteristiche spiccate: *La traviata* - che suscita scandalo per l'ambientazione contemporanea e per la professione della protagonista, una cortigiana - è uno dei più penetranti ritratti di donna del melodramma fino a Puccini. Per la prima volta in un'opera italiana è presente l'attenzione al cosiddetto "colore locale", vale a dire il tentativo di raffigurare attraverso la musica i luoghi in cui si svolge la vicenda. Il colore della *Traviata* è dato dal ritmo del valzer, che attraversa l'opera a partire dal primo atto.

Il trovatore, da una tragedia dello spagnolo Antonio García Gutiérrez, è l'opera formalmente meno innovativa delle tre e forse meno raffinata, ma è ricchissima di melodie che le hanno assicurato una popolarità intramontabile. L'abilità verdiana nella tecnica del "colpo di scena" raggiunge il suo culmine nel primo atto, all'apparizione del Trovatore, nel terzo alla notizia della cattura di Azucena, che dà luogo alla famosa cabaletta "Di quella pira", e soprattutto nel finale quando Azucena rivela al Conte di Luna che Manrico, appena giustiziato, era suo fratello.

Rigoletto è la prima opera della trilogia ed è ritenuta dallo stesso Verdi la migliore. Nella tragedia *Le roi s'amuse* di Hugo, Verdi trova finalmente quello che desidera, vale a dire un personaggio forte e un nucleo tematico individuato con chiarezza, quello della maledizione invocata da Monterone sul capo di *Rigoletto*, che attraverso una frase musicale aleggia cupamente su tutto il dramma. *Rigoletto* è un personaggio memorabile e, con le parole di Verdi, "una delle più possenti creazioni di tutti i tempi", diviso tra l'amore appassionato per la figlia Gilda e il disprezzo, l'odio per i signori che deve servire, che sfocia nell'aria "Cortigiani, vil razza dannata", un'aria dall'impianto molto libero, composta da più sezioni in tonalità diverse.

Il tema del rapporto padri-figli, centrale nella drammaturgia verdiana, trova qui una magistrale interpretazione, ma tutte le figure dell'opera sono dipinte magnificamente. Il vertice della capacità verdiana di descrivere musicalmente i personaggi è raggiunto nel quartetto dell'atto terzo "Bella figlia dell'amore", che si può considerare anche un doppio duetto.

Nella squallida taverna di Sparafucile il duca di Mantova corteggia la prostituta Maddalena, che gli risponde per le rime, mentre all'esterno Rigoletto tenta di convincere la figlia a desistere dal suo amore. I diversi caratteri e gli stati d'animo dei personaggi (dolore di Gilda, ira e preoccupazione di Rigoletto, leggerezza di Maddalena, fatuità del duca) si traducono in frasi musicali ben differenziate.

Con il successo della trilogia, Verdi conquista una solida posizione che gli permette di abbandonare i serrati ritmi di produzione finora seguiti, e preoccuparsi di conquistare il mercato straniero. Il suo successivo capolavoro *Un ballo in maschera* (1859) nasce però in Italia, superando con fatica le maglie della censura. Di tutte le opere verdiane, *Un ballo in maschera* è quella che illustra con più forza il tema della passione amorosa – in questo caso adulterina e insoddisfatta – e può quasi essere considerata la controparte italiana del *Tristano e Isotta* di Wagner. Vituperata per il libretto non troppo felice di Antonio Somma, *Un ballo in maschera* piega e adatta abilmente la “solita forma” alle necessità del dramma. Il duetto del primo atto tra gli amanti Riccardo e Amelia, “Teco io sto”, rispetta la divisione in quattro tempi canonici, ma non di meno raggiunge un'intensità mai sentita prima.

Dopo l'unità: mutamento del mondo teatrale

Il 1860 rappresenta una svolta importantissima nella storia italiana: le lotte risorgimentali per l'unificazione del Paese hanno raggiunto il loro scopo, nel marzo 1861 viene finalmente proclamato il Regno d'Italia, sotto la guida dei Savoia, e nel 1871 Roma diventa capitale.

Nel corso dell'Ottocento, i rivolgimenti politici non mancano d'influenzare la vita teatrale, nei modi più svariati: nel 1848 e negli anni immediatamente successivi il numero delle rappresentazioni subisce una drastica caduta e la censura, politica e religiosa, si inasprisce, influenzando pesantemente sulla scelta dei soggetti. Sono notissime le peripezie di Verdi alle prese con una censura ottusa. Nel *Rigoletto* è il personaggio originario del dramma di Victor Hugo – il re di Francia Francesco I, raffigurato nei panni di impenitente libertino – a destare scalpore, e Verdi è costretto a ripiegare su un duca, il duca di Mantova appunto. Nel *Ballo in maschera*, l'intreccio originale di Augustin Eugène Scribe – che prevede addirittura una congiura contro un sovrano, il re di Svezia, e la sua uccisione in scena – è improponibile, e la censura impone di trasportare la storia dalla Svezia alla lontana Boston e di trasformare il re in governatore, Riccardo.

Le trasformazioni politiche mutano il volto dell'Italia, ma nel 1860 anche il mondo teatrale è profondamente cambiato. Mentre nella prima metà del secolo, come d'altra parte nei secoli precedenti, ogni cittadina ha la sua stagione d'opera e può permettersi di avere i migliori cantanti e, sostanzialmente, gli stessi spettacoli delle città maggiori, alla fine degli anni Quaranta si creano due diversi circuiti operistici, uno di livello maggiore (le grandi città) e uno di livello più scadente (la provincia). Al centro del primo

sta Milano, che ospita non solo il Teatro alla Scala, ma anche i maggiori editori, Ricordi in testa, oltre alle principali riviste specializzate, come la "Gazzetta musicale" di Milano di proprietà dello stesso Ricordi e, alcuni anni più tardi "Il teatro illustrato" dell'editore Sonzogno.

Un'altra caratteristica importante è la creazione del repertorio, ossia un gruppo stabile di opere che vengono rappresentate frequentemente. Anche in questo caso gli interessi dell'editoria giocano un ruolo importante, perché le partiture circolano stampate e non più, come all'inizio dell'Ottocento, manoscritte, e quindi gli editori hanno interesse a imporre quelle da loro pubblicate. Inoltre in questi anni, il ruolo dell'autore ottiene un grande riconoscimento con la prima legislazione sul diritto d'autore (1865).

Ma la modificazione più importante nella vita teatrale è rappresentata dal fatto che l'opera italiana non detiene più il monopolio delle scene. Negli anni Cinquanta e Sessanta si fa sempre più forte la presenza dell'opera straniera, dapprima nella forma del grand-opéra di Giacomo Meyerbeer, poi in quella dell'opéra-lyrique di Gounod: il suo Faust, infatti, dopo la prima milanese del 1862, gode in Italia di un incontrastato successo. Con l'arrivo del grand-opéra si diffonde anche una maggiore attenzione per il lato spettacolare dell'opera: l'allestimento assume un'importanza crescente e Ricordi - sul modello dell'Opéra di Parigi - comincia a pubblicare i libretti delle cosiddette "disposizioni sceniche" cioè le indicazioni di regia e di allestimento. Ai teatri si chiedono maggiori risorse economiche, e un impegno organizzativo superiore; i grand-opéra richiedono infatti grandi cori e orchestre affiatate oltre alla presenza di un direttore d'orchestra, e anche nei teatri italiani si afferma la figura del maestro concertatore. A partire dal 1871, con la prima esecuzione a Bologna del Lohengrin, giungono nei teatri italiani anche i drammi musicali di Richard Wagner. Alcuni brani di Wagner - le sinfonie di Lohengrin e Tannhäuser - oltre ai suoi scritti teorici circolano in Italia già da alcuni anni, ma l'esecuzione bolognese del Lohengrin segna comunque la caduta dell'ultimo baluardo della tradizione italiana.

Verdi è implicato attivamente nel cambiamento del mondo teatrale: come deputato al neonato Parlamento italiano, egli si occupa, dal 1861, della legislazione sul diritto d'autore. La proprietà editoriale delle sue opere, il legame con l'editore Ricordi e il controllo totale su ogni aspetto della messinscena ne fanno un compositore completamente diverso dai suoi predecessori, in grado di contrattare alla pari con gli impresari e d'imporre la sua volontà ai librettisti e agli artisti. La maggiore complessità sinfonica delle ultime opere si giova delle nuove figure di direttore d'orchestra, come Angelo Mariani. Il suo peso sulla vita musicale e culturale italiana è notevolissimo, come dimostra anche la vicenda del Requiem per Manzoni.

Il Requiem per Manzoni

Il progetto per il requiem più noto di tutto l'Ottocento nasce di slancio alla notizia della morte del grande scrittore, che Verdi adora. Manzoni muore il 22 maggio 1873: la prima esecuzione del Requiem, diretta dallo stesso Verdi,

ha luogo esattamente un anno dopo nella chiesa di San Marco a Milano, stracolma di gente. I cantanti sono Teresa Stolz, la prima Aida, Maria Waldmann, il tenore Capponi e Osmondo Maini. È un enorme successo; vengono date subito tre repliche alla Scala e si organizza una vera e propria tournée. Pur senza dubitare del genuino desiderio di Verdi di scrivere una musica veramente “religiosa”, si deve riconoscere che il suo Requiem non è scevro da effetti teatrali (ad esempio l’inizio del Dies irae): ma la teatralità è insita nella cifra stilistica di Verdi, ed è inevitabile che egli, laico testardo, concepisca la rappresentazione dell’uomo dinanzi alla morte come un dramma, come una lotta con un destino oscuro e ineluttabile.

Per Verdi scrivere il Requiem significa comunque anche recuperare la grande tradizione polifonico-vocale italiana; infatti egli chiede più volte a Francesco Florimo, bibliotecario del conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli, di inviargli musica sacra di Scarlatti, di Leonardo Leo e di altri maestri italiani.

Testimoniano questo vivo interesse di Verdi le parti del Requiem scritte nello stile “a cappella”, cioè per sole voci, o in stile contrappuntistico.

Verdi dopo il 1860

A partire dall’unità d’Italia, a contrastare l’avanzata dello “straniero” resta in pratica il solo Verdi, poiché nessuno dei compositori dell’epoca riesce a esprimere una spiccata personalità. Sono quasi tutti compositori “di una sola opera”, come Filippo Marchetti con il suo Ruy Blas (1869), che rientra nel filone del grand-opéra.

Anche Verdi è interessato al modello che proviene d’oltralpe.

Attratto, come tutti gli operisti italiani del secolo, dallo scintillio dell’Opéra, scrive per Parigi I vesperi siciliani (Opéra, 13 giugno 1855), Don Carlos (Opéra, 11 marzo 1867) e per San Pietroburgo La forza del destino (Teatro Imperiale, 10 novembre 1862), consegnando infine ai posteri con Aida (Il Cairo, Teatro dell’Opera, 24 dicembre 1871) il suo più riuscito tentativo nel genere. In Aida Verdi coniuga abilmente l’esotismo e la spettacolarità del grand-opéra, con lo studio psicologico dei personaggi proprio delle sue opere mature. I caratteri delle due donne rivali – Aida (soprano) e Amneris (mezzosoprano) – entrambe divise tra l’amor di patria e la passione per Radamès, sono tratteggiati con grande finezza psicologica. Emblematica è l’aria “O cieli azzurri” di Aida nel terzo atto, che dipinge la nostalgia della schiava per la propria terra, e insieme prepara la condizione psicologica che la condurrà a ingannare Radamès per salvare i suoi compatrioti.

Per lungo tempo Aida rimane l’ultima opera di Verdi, e il musicista appare invecchiato, incapace di far fronte all’arrivo del dramma wagneriano.

Proprio dall’incontro con uno dei suoi contestatori, il musicista e letterato “scapigliato” Arrigo Boito, nascono i due capolavori della vecchiaia verdiana, Otello (Milano, Scala, 5 febbraio 1887) e Falstaff (Milano, Scala, 9 febbraio 1893), entrambi tratti da Shakespeare, un vecchio amore di Verdi sin dai tempi di Macbeth. In Otello si trova per l’ultima volta il triangolo soprano,

tenore, baritono, elevato, per così dire, all'ennesima potenza: Jago è il ritratto della perfidia più nera, Otello riduce quasi a stupidità la sensualità tipica del tenore, e Desdemona è l'apoteosi dell'eroina romantica sacrificata all'amore. Falstaff – tratto dalle Allegre comari di Windsor – è costruito tutto intorno alla figura del vecchio libertino in disarmo, sir John Falstaff, che si rifiuta di accettare il suo declino.

Boito abbandona per una volta le sue velleità rivoluzionarie e si adatta a fare da librettista, conferendo alle due opere un linguaggio particolarissimo, molto più ricercato di quello della media dei libretti. Entrambe le opere guardano principalmente al modello del dramma parlato; la distinzione tra aria e recitativo è del tutto abolita, ma la melodia affiora qua e là nel dialogo, che rappresenta il tessuto connettivo del dramma.

Otello e Falstaff segnano la fine del melodramma, nella forma conferitagli da Rossini in poi. Falstaff soprattutto, questo malinconico addio alla vita, abbandona ogni idea di pezzo chiuso: si tratta di una vera rivoluzione tardiva che garantisce a Verdi l'ammirazione incondizionata di musicisti lontanissimi dall'opera italiana, come Richard Strauss e Gustav Mahler.

La vocalità verdiana

Tra l'ultima opera di Rossini (Guillaume Tell) e la prima di Verdi (Oberto) passano appena dieci anni, ma la vocalità dei cantanti muta profondamente.

Verdi rompe infatti decisamente con la tradizione del "belcanto": al tipo vocale corrisponde adesso un tipo psicologico ben preciso, e inoltre si recupera la caratterizzazione sessuale delle voci; al centro dell'opera non sta più la bellezza del canto ma le esigenze del dramma e le voci non devono più essere belle, ma adatte al personaggio.

Emblematico a questo riguardo il rifiuto opposto da Verdi alla cantante Eugenia Tadolini per la parte di Lady Macbeth, in quanto ritenuta dotata di una voce e di un aspetto troppo "angelici".

Lady Macbeth è l'anima nera del marito, l'ambizione sfrenata: di conseguenza le si adatta maggiormente una vocalità cupa, sforzata.

Verdi raccoglie da Donizetti la netta differenziazione delle voci maschili tra basso, baritono e tenore. Il tenore raffigura sempre la giovinezza, la bellezza, l'amore, sia nei personaggi fondamentalmente positivi (Ernani nell'opera omonima, Alfredo nella Traviata) sia in quelli negativi (il duca di Mantova in Rigoletto) o ambigui (Riccardo in Un ballo in maschera, Radamès in Aida).

La grande novità è comunque la voce baritonale, ormai chiaramente distinta da quella del basso, che viene confinata in ruoli gravi di sovrani o sacerdoti, e comunque associata all'idea dell'autorità. Un esempio tra tutti il re Filippo II nei Vespri siciliani cui Verdi dedica un brano di straordinaria finezza psicologica, l'aria "Ella giammai m'amò". Quella baritonale è la voce dell'uomo adulto, quasi sempre l'antagonista del tenore, secondo uno schema che Verdi inizia ad applicare con Ernani e utilizza fino alla piena maturità (altri esempi sono Renato nel Ballo in maschera, Germont in La

traviata, fino a Jago in Otello). In altri casi il baritono rappresenta l'uomo maturo e ambizioso (come Macbeth nell'opera dallo stesso titolo, Simone in Simon Boccanegra) o, raramente, l'amico del tenore (il conte di Posa in Don Carlos).

Il capovolgimento più vistoso dello schema avviene in Rigoletto dove il "cattivo" è il tenore, che pure presenta le caratteristiche di giovinezza e di passionalità, tipiche della sua voce, e dove invece il baritono assume una valenza ambigua, riscattandosi da una iniziale perfidia tramite la forza dell'amor paterno. Grande interprete di molti ruoli baritonali è Felice Varesi (1813-1893), che per primo presta la voce a Macbeth, Rigoletto e Germont.

Per quel che riguarda le voci femminili, il contralto - prediletto da Rossini - sparisce quasi del tutto, e la voce femminile per eccellenza diventa quella sopranile. Il soprano verdiano è quello che si definisce drammatico d'agilità, cioè conserva la capacità d'ornamentazione dei soprani belliniani, accompagnata da grande potenza sonora. Al soprano si contrappone il mezzosoprano, che talvolta raffigura la donna anziana come Azucena nel Trovatore, talvolta la rivale in amore come Amneris nell'Aida.

L'impianto di base del melodramma resta fundamentalmente quello rossiniano in quattro tempi, che Basevi, chiama "la solita forma" e che prevede l'alternarsi di momenti statici (numeri chiusi su versi lirici) e momenti dinamici (scene recitative in versi sciolti).

Nelle mani di Verdi come già in quelle di Donizetti, tale forma diventa più fluida, cercando di contemperare le esigenze del dramma e quelle del canto. La grande novità di Verdi è nella concisione, nella ricerca dell'asciuttezza drammatica, di quella che in una lettera ad Alberto Ghislanzoni, librettista di Aida, chiama la "parola scenica", che "scolpisce netta la situazione".

Le lettere ai collaboratori, specie al librettista Francesco Maria Piave, testimoniano l'estrema importanza attribuita da Verdi a questa istanza.

Come Bellini ma comunque in maniera maggiore, Verdi sceglie e impone il soggetto dell'opera. Nelle sue scelte letterarie spiccano i nomi di Schiller, Hugo e Shakespeare; pur non essendo dotato di una solida preparazione letteraria è curioso e legge molto, e la frequentazione del salotto della contessa Clara Maffei a Milano negli anni Quaranta lo introduce negli ambienti letterari, oltre che nel clima politico risorgimentale.

Una volta alle prese con il dramma originale, Verdi ne individua i nuclei drammatici, che chiama "punti" o "posizioni" e crea intorno a essi i brani musicali. La capacità drammaturgica di Verdi è impressionante; ha quasi sempre chiaro come ridurre il testo originale a libretto, cercando di conferire al tutto un'impronta unitaria, la cosiddetta "tinta". Talvolta, insoddisfatto della stesura del librettista, propone versioni alternative e abbozza anche i versi. Nel caso del Simon Boccanegra, stende tutto l'abbozzo della sceneggiatura.

Il grand-opéra

Con il termine grand-opéra si indica comunemente un genere operistico nato in Francia alla fine degli anni Venti e caratterizzato dalle vaste dimensioni, dalla grandiosità dell'allestimento, da soggetti tratti dalla storia medievale o moderna e imperniati spesso su conflitti politici o religiosi, dalla presenza di lunghi intermezzi danzati, dall'ampiezza e dal ruolo primario delle masse orchestrali e corali. I grands-opéras sono oggi quasi scomparsi dal repertorio; il giudizio critico corrente riconosce loro grandi qualità teatrali e drammatiche più che musicali, tranne che per il virtuosismo dell'orchestrazione.

Il teatro d'opera in Francia all'inizio dell'Ottocento

Nell'Ottocento il panorama musicale francese è molto diverso da quello italiano. Innanzitutto la centralità di Parigi si oppone ai molteplici centri musicali italiani; la capitale francese, nella quale sono attivi numerosi teatri e sale da concerto, funge infatti da calamita per compositori locali e stranieri, rivelando la sua vocazione cosmopolita. Anche i maggiori operisti italiani, da Rossini a Verdi, si lasciano tentare da un'avventura francese, anzi la ritengono indispensabile alla loro definitiva affermazione.

La Francia, al contrario di altri Paesi europei come l'Inghilterra e la Germania, ha sempre ostacolato la diffusione dell'opera italiana, favorendo la nascita di una propria tradizione nazionale di teatro d'opera con caratteristiche peculiari quali la centralità del testo letterario, e di conseguenza la preferenza per uno stile di canto declamato, la preferenza per soggetti mitologici o tratti dalla storia antica e il largo spazio accordato a divertissements danzati.

Inoltre in Francia l'organizzazione teatrale è sottoposta a rigide regole statali, e ogni teatro dispone di un privilegio che gli concede di apprestare un certo tipo di spettacolo. Al contrario di ciò che avviene in Italia, le sale teatrali sono aperte tutto l'anno, e propongono più volte la stessa opera, favorendo la creazione di un repertorio.

All'inizio dell'Ottocento i principali teatri parigini sono il Théâtre-Italien, l'Opéra e il Théâtre de l'Opéra-Comique. Nel primo vengono rappresentate opere italiane, il secondo è il tempio dell'opera francese, il terzo si dedica al genere omonimo che, nato nel Settecento, vive nella prima metà dell'Ottocento una nuova fioritura. L'opéra-comique (come il coevo Singspiel tedesco, e la zarzuela spagnola) si distingue formalmente dall'opera italiana per la presenza di dialoghi parlati al posto dei recitativi. La forma in voga nell'Ottocento privilegia spesso soggetti fantastici, di gusto romantico, come in *La dame blanche* (1825) di François-Adrien Boïeldieu, uno degli esempi più felici del genere.

L'Opéra, rinominata nel 1804 col nome di Académie impériale de Musique, assume varie denominazioni ufficiali nel corso del secolo, cambiando sede più volte. È l'unico teatro che abbia il privilegio di rappresentare opere interamente musicate in lingua francese, e per questo è il teatro per antonomasia, chiamato comunemente grand-opéra. Questo termine viene

esteso alle opere che vi vengono allestite, mentre nel corso dell'Ottocento passa a indicare un tipo particolare di spettacolo.

Definizione del genere

Con il termine *grand-opéra* si indica comunemente un genere operistico nato in Francia alla fine degli anni Venti e caratterizzato dalle imponenti dimensioni (si compone in genere di cinque atti), dalla grandiosità dell'allestimento, da soggetti tratti dalla storia medievale o moderna e imperniati spesso su conflitti politici o religiosi, dalla presenza di lunghi intermezzi danzati, dall'ampiezza e dal ruolo primario affidato all'orchestra e al coro. Dal punto di vista formale – al contrario del genere coevo dell'*opéra-comique* – prevede l'uso dei recitativi come nell'opera italiana, ed è caratterizzato dalla tendenza a fondere i vari "pezzi" musicali (arie, duetti, recitativi, cori) in un tessuto continuo, secondo la tecnica dei *tableaux*.

Alcune di queste caratteristiche non sono del tutto originali: la tendenza alla spettacolarità è presente anche in alcune opere precedenti come *Fernand Cortez* (1817, ma rielaborata nel 1824 e nel 1832) di Spontini, o nell'ultimo Rossini, ad esempio *Semiramide* (1823), e così anche l'inserzione di lunghi balletti ha da sempre contraddistinto l'opera francese.

La peculiarità del *grand-opéra* consiste invece nella fine della centralità del testo letterario, ridotto al ruolo di libretto, a favore delle altre componenti dello spettacolo, la scenografia, la recitazione e il virtuosismo vocale. Il gesto eclatante, l'effetto, sono parte integrante della poetica del *grand-opéra*, definito da Richard Wagner un "effetto senza causa". Il *grand-opéra* è innanzitutto un grande spettacolo, che richiede grandi mezzi e vuole provocare grandi emozioni, sia pure in maniera non raffinata e si rivolge a quello che con termine moderno si può chiamare grande pubblico.

Molti studi sul *grand-opéra* hanno soffermato la loro attenzione sul significato sociale e politico del suo successo. In particolare si sottolinea come esso nasca dopo la rivoluzione del 1830, che sostituisce l'ultimo dei Borbone con la monarchia borghese di Luigi Filippo d'Orleans con il conseguente imborghesimento del pubblico dell'*Opéra*. In chiave politica è stato giudicato anche il nuovo ruolo preponderante del coro: da spettatore che tutt'al più partecipa emotivamente alle vicende dei protagonisti esso diventa attore e motore dell'azione. La novità del *grand-opéra*, e in particolare di quella di Giacomo Meyerbeer, sta nel presentare non più solo conflitti individuali ma sociali. Secondo le parole di Sieghart Döhring (1983) il *grand-opéra* meyerbeeriano è un "dramma d'idee", nel quale i conflitti ideologici si incarnano sulla scena: essi non fanno da sfondo, ma "agiscono" attraverso i personaggi, che finiscono schiacciati da questioni più grandi di loro.

La novità di tale prospettiva non sfugge neppure ai contemporanei: lo scrittore Heinrich Heine contrappone Meyerbeer – "uomo del suo tempo" – al sorpassato Rossini: il fatto che il compositore italiano primeggi nelle melodie

mentre quello tedesco nelle armonie è espressione di una musica “individuale”, da una parte, e di una “sociale” dall’altra.

Trame e contesti

Il primo grand-opéra è *La muette de Portici* di Daniel-François-Esprit Auber, andato in scena il 29 febbraio 1828. La protagonista Fenella, la muta del titolo, è sorella del ribelle Masaniello, capeggiatore della rivoluzione napoletana contro gli Spagnoli del 1647. Le vicende della rivolta si intrecciano con quelle personali, poiché Fenella è stata sedotta da Alphonse, figlio del viceré; essa lo accusa pubblicamente attirandosene l’odio e il desiderio di vendetta. Masaniello, adirato per l’ulteriore affronto dell’oppressore, spinge il popolo alla rivolta; ma ben presto il giovane, disgustato dalla violenza, finisce per attirarsi l’odio dei suoi compagni e viene avvelenato. Le forze spagnole riprendono possesso della città e Fenella, disperata, si getta nel Vesuvio in eruzione.

In questo intreccio ci sono tutti gli ingredienti del grand-opéra: grandi passioni, conflitti di classe (l’aristocrazia e il popolo), spettacolarità (l’eruzione del Vesuvio, la parte della protagonista affidata a un mimo e quindi a una recitazione volutamente sopra le righe, secondo i canoni del teatro popolare).

Ma soprattutto domina il coro, il popolo napoletano. Esso appare sin dalla prima scena: dapprima festante per le imminenti nozze di Alphonse, prende poi le difese di Fenella, quindi scatena la rivolta. Infine tradisce il suo capo Masaniello e si piega nuovamente agli Spagnoli. Auber rappresenta il popolo come una forza infida e minacciosa così come doveva apparire alla borghesia che affollava il teatro dell’Opéra.

Ne *La juive* di Fromental Halévy (1835), è l’intolleranza religiosa a muovere gli eventi: Eléazar e la figlia Rachel sono fatti oggetto di persecuzione in quanto ebrei, e quando Rachel accusa il principe Leopoldo di essere stato il suo amante sotto una falsa identità, tutt’e tre vengono imprigionati: Leopoldo viene esiliato ed Eléazar e Rachel condotti al supplizio.

Nel grand-opéra forse più famoso, *Les huguenots* (1836), di Giacomo Meyerbeer il soggetto è il conflitto tra cattolici e protestanti, che culmina nella strage della notte di san Bartolomeo, il 23 agosto 1572. Su di esso Meyerbeer innesta la storia d’amore tra Valentine, cattolica, e Raoul, protestante; ma il protagonista principale è in realtà Marcel, vecchio servo di Raoul che rappresenta la forza della vera fede opposta al fanatismo. Raoul, Marcel e Valentine muoiono insieme trucidati dai cattolici, in un atto d’accusa contro l’intolleranza.

Esordi ed evoluzione: Giacomo Meyerbeer

Se *La muette de Portici* è considerato il primo grand-opéra, il secondo è il *Guillaume Tell*, ultima opera di Rossini, rappresentata all’Opéra il 3 agosto 1829. Al suo debutto *Guillaume Tell* fa sensazione, mostrando la capacità di Rossini di aderire ai dettami del gusto francese, e deludendo il pubblico

affezionato al suo stile precedente. È una delle prime opere ad aderire al gusto romantico, per il soggetto, la lotta di liberazione degli Svizzeri dall'oppressore austriaco, e per il sentimento della natura.

Ma l'opera che veramente apre la strada al filone del grand-opéra è Robert le diable di Giacomo Meyerbeer, che vede la luce il 21 novembre 1831.

Concepito inizialmente come opéra-comique, durante l'elaborazione si trasforma in un dramma a fosche tinte, nel quale il Bene e il Male si contendono la vita di un uomo, Robert, appunto, figlio del demonio Bertram e di una principessa siciliana. In Robert le diable, rispetto agli altri grand-opéra di Meyerbeer, prevale l'elemento fantastico, ma alla base della vicenda sta sempre un conflitto "ideologico", seppure generico. L'opera presenta inoltre un divertissement danzato, inserito abilmente nell'intreccio e che costituisce un momento importante nell'evoluzione del balletto: per ottenere i suoi scopi Bertram non esita a evocare gli spiriti di alcune monache morte, sepolte in un chiostro consacrato a santa Rosalia, la patrona di Palermo, città nella quale si svolge la vicenda. Il tema dell'evocazione, macabro e solenne, annunciato dai tromboni, è lo stesso che introduce l'opera, e provoca più di un brivido al pubblico parigino.

Il successo di Robert le diable è trionfale; il numero delle repliche cresce vertiginosamente e la sua fama si estende al mondo artistico e letterario: Degas prende a soggetto dei suoi dipinti la scena più famosa, l'evocazione, George Sand gli dedica alcune pagine delle sue Lettres d'un voyageur, e infine Balzac lo indica come opera esemplare nel suo racconto Gambara (1837), una delle due "études philosophiques" dedicate alla musica. Gambara ha per protagonista l'omonimo compositore pazzo, al quale viene somministrata come medicina proprio la prima esecuzione di Robert all'Opéra.

Honoré de Balzac

Gambara parla di un'opera teatrale
Gambara

"Non avete capito nulla, caro conte, di questo immenso dramma musicale" disse Gambara mettendosi neglimentemente davanti al piano di Andrea; poi ne fece risuonare i tasti, ne ascoltò il suono, si sedette, e per qualche momento sembrò pensare e raccogliere le idee.

"E prima di tutto sappiate - riprese - che un orecchio attento come il mio ha riconosciuto il lavoro dell'incastonatore di cui parlate. Sì, questa musica è scelta con amore, ma tra i tesori di una immaginazione ricca e feconda, nella quale la scienza ha stipato delle idee per trarne l'essenza musicale. Voglio spiegarvi questo lavoro". Si alzò per prendere le candele, e, prima di tornare a sedersi, bevve un bicchiere colmo di Girò, vino sardo che contiene tanto fuoco quanto ne accendono dei Tocai invecchiati.

"Vedete - disse Gambara -, questa musica non è fatta né per i miscredenti né per coloro che non amano. Se non avete provato mai gli assalti improvvisi di

uno spirito malvagio che vi confonde il bersaglio nel momento in cui avete preso la mira, che suscita belle speranze e ad esse procura poi esiti infelici, insomma, in poche parole, se non avete visto mai la coda del diavolo che irrequieto guizza per il mondo, l'opera Roberto sarà per voi ciò che l'Apocalisse è per coloro che credono che tutto finisca con loro. Se, infelice e perseguitato, avete incontrato il genio del male, quello scimmione sempre pronto a distruggere l'opera di Dio, se lo immaginate non amare, ma violare una donna quasi divina e procurarsi con questo amore le gioie della paternità fino al punto di preferire un figlio dannato in eterno con lui piuttosto che felice in eterno con Dio; se infine immaginate l'anima della madre scendere sulla testa del figlio per strapparla alle orribili seduzioni paterne, non avrete ancora che una pallida idea di quell'immenso poema cui manca ben poco per competere col Don Giovanni di Mozart. Don Giovanni è superiore per la sua perfezione, d'accordo; Roberto il diavolo rappresenta delle idee, Don Giovanni eccita le sensazioni. Don Giovanni inoltre è la sola opera musicale in cui armonia e melodia siano in perfetto equilibrio; il segreto della sua superiorità su Roberto è solo in questo, che Roberto è più ridondante. Ma a cosa serve questo raffronto se ciascuna di queste due opere splende della propria peculiare bellezza? A me, che gemo sotto i colpi reiterati del diavolo, Roberto ha parlato con più vigore che non a voi, e io l'ho trovato ad un tempo ampio e conciso. Grazie a voi, sono davvero entrato nel bel paese dei sogni dove i sensi si dilatano, dove l'universo si distende ed assume proporzioni gigantesche in rapporto all'uomo". Ci fu un attimo di silenzio. "Ancora fremo – disse l'infelice artista – al ricordo delle quattro battute di timpano che m'hanno afferrato le viscere, quelle che aprono il breve e brusco preludio in cui il solo del trombone, i flauti, gli oboe e il clarino inondano l'anima di un colore fantastico. Quell'andante in do minore fa presagire il tema dell'invocazione delle anime nell'abbazia, e dilata la scena con l'annuncio di una lotta tutta spirituale. Avevo i brividi!".

Honoré de Balzac, *Gambara*, prefazione di G. Pampaloni, Firenze, Passigli Editori, 1984

L'opera finisce per diventare un fenomeno di costume: in Inghilterra una nuova varietà di rose viene battezzata col suo nome. Con Robert la fama di Meyerbeer viene consegnata ai posteri e da quel momento ogni sua opera (ne scrive soltanto altre cinque) viene attesa con ansia messianica, anche grazie all'abile battage pubblicitario. A Robert seguono *Les huguenots* (1836), e poi, a una certa distanza, *Le prophète* (1849) e *L'Africaine* rappresentata postuma nel 1865. Nelle due ultime opere si accentua l'interesse per lo sfarzo scenografico: la scena dell'incoronazione di Jean, il profeta, accompagnata dalla marcia nella prima opera è, assieme a quella del naufragio – con protagonista Vasco de Gama – della seconda, un topos del genere.

Il ruolo di Eugène Scribe

Volutamente esagerando, Louis Veron, il vulcanico direttore dell'Opéra, si attribuisce nelle sue memorie la paternità del grand-opéra; molti critici

maligni sottolineano invece l'importanza degli scenografi, senza i quali non avrebbe mai avuto un tale successo.

Il ruolo dell'artefice comunque spetta in eguale misura a un musicista e a un librettista, Giacomo Meyerbeer ed Eugène Scribe. Il librettista in Francia ricopre un ruolo molto diverso dal suo omologo italiano. In Italia il librettista è subordinato al volere del musicista, ed entrambi sono, almeno fino a un certo periodo, sottoposti al volere dell'impresario mentre in Francia si riconosce a entrambi lo statuto di "autore". L'epistolario tra Meyerbeer e Scribe testimonia di un rapporto tra pari e nonostante talvolta Meyerbeer, non soddisfatto del lavoro di Scribe, si serva anche di un altro librettista, non lo tratta mai col disprezzo dimostrato, ad esempio, da Verdi verso i suoi librettisti. Tuttavia, Scribe rappresenta una novità nella storia dell'opera francese: non è più un letterato innanzitutto, ma un uomo di teatro, pronto anche a calpestare la qualità dei versi per ottenere una buona scena; questo fatto non gli viene perdonato dai letterati nella Francia classicista, mentre il pubblico accorre a vedere i suoi drammi, in prosa e in musica. Le caratteristiche dei testi di Scribe, che scrive sia opéra-comique sia grand-opéra sono facilmente individuabili e possono sembrare banali: la prima scena serve a presentare la situazione iniziale che viene bruscamente cambiata a causa di un malinteso, di un evento precedente o di una rivelazione. Tutte le scene successive mirano al ristabilimento dello status quo, o, più spesso, portano alla catastrofe finale.

Su questo meccanismo ben oliato Scribe costruisce i libretti di un centinaio di opere, tra le quali tutti i grands-opéras di Meyerbeer e le già citate *La dame blanche*, *La muta di Portici*, *La juive* e i *Vespri siciliani*.

La fortuna del grand-opéra in Italia

A causa dell'enorme successo del grand-opéra, per la prima volta l'Italia perde il monopolio della lirica, e viene sancito l'ingresso sui palcoscenici italiani di opere straniere. Negli anni Quaranta, la prima di *Robert le diable* al Teatro La Pergola di Firenze, è accompagnato da numerose polemiche: si creano due partiti, pro e contra Meyerbeer, animati rispettivamente dal musicologo Abramo Basevi, critico della "Gazzetta musicale di Firenze" da Giuseppe Rovani, scrittore ed editorialista culturale, tra gli altri, della "Gazzetta musicale di Milano".

La storia della recezione del grand-opéra in Italia si coniuga con la sprovincializzazione del nostro Paese, che si apre sempre più alla musica sinfonica e cameristica, e con la storia della critica musicale che nasce proprio in questi anni. Il culmine della sua diffusione si colloca tra il 1860 e il 1870, anni cruciali per la storia nazionale; successivamente il numero delle rappresentazioni diminuisce, ma al contrario si amplia il raggio di diffusione, toccando anche i teatri più provinciali, che si attrezzano per produzioni così impegnative.

Il grand-opéra non manca di esercitare un duplice influsso sulla produzione dei compositori italiani: da una parte li spinge a cimentarsi col nuovo genere

nelle suo luogo natale, come nel caso di Verdi che scriverà per l'Opéra I vespri siciliani (1855) e il Don Carlos (1867), dall'altra favorisce la nascita di una versione nostrana, la cosiddetta "opera-ballo", di cui sono esempio il Ruy Blas (1869) del poco noto Filippo Marchetti, l'Aida (1871) dello stesso Verdi, e La Gioconda (1876) di Amilcare Ponchielli.

La scomparsa dal repertorio

I grands-opéras sono oggi quasi scomparsi dal repertorio, a causa forse della macchinosità dell'allestimento, o della lunghezza, che pare eccessiva a un pubblico moderno. Il giudizio critico corrente riconosce le grandi qualità teatrali e drammatiche più che puramente musicali (tranne che per il virtuosismo dell'orchestrazione, apprezzato universalmente). La volontà di stupire e i mezzi disponibili nel Teatro dell'Opéra, dotato di un'orchestra stabile, spingono ad adoperare strumenti non usuali come l'organo, o come la viola d'amore adoperata nella romanza di Raoul nel primo atto di Les huguenots.

Inoltre l'epoca del grand-opéra coincide con l'evoluzione tecnica di alcuni strumenti, come la tromba, alla quale vengono applicati i pistoni che permettono di eseguire tutta la scala cromatica. Nel finale della Juive Jacques Halévy sfrutta la nuova tromba a tre pistoni (1830), mentre Meyerbeer è uno dei primi a utilizzare il clarinetto basso.

Offenbach e l'opéra-comique

Offenbach è ricordato oggi soprattutto come inventore del cancan, simbolo della Belle Epoque, o tutt'al più, dagli appassionati d'opera, come autore dei Racconti di Hoffmann, l'ultima sua composizione e l'unico suo contributo al genere, più serio, dell'opéra-comique. In realtà il ruolo di Offenbach non è solo quello di un compositore "alla moda": le sue quasi cento operette forniscono un ritratto acuto e pungente di un'epoca, quella del secondo Impero, e per questo verranno apprezzate da intellettuali come Karl Kraus e Walter Benjamin. Inoltre, l'attento studio della sua musica dimostra come Offenbach padroneggi perfettamente il linguaggio e lo stile musicale del suo tempo, e li sottoponga alla parodia più spietata.

L'operetta

L'operetta nasce quasi contemporaneamente in Francia e in Austria alla metà del XIX secolo, ma presenta caratteristiche diverse nei due Paesi. A Parigi, essa deriva dal genere lirico più in voga, quello dell'opéra-comique che, al contrario dell'opera italiana, alterna brani cantati (arie, duetti, cori) e brani interamente recitati. Ai suo esordi, l'operetta francese si differenzia dall'opéra-comique per i soggetti più ironici, per il minor numero di personaggi, per i mezzi a disposizione che sono di gran lunga inferiori e per la massiccia presenza di brani ballabili. I due principali autori - Hervé e Offenbach - cominciano la loro attività quasi contemporaneamente, ma Hervé inserisce nelle sue opere una vena politico-satirica.

Come Offenbach, egli fonda e dirige un suo teatro, le Folies-Concertantes (poi Folies-Nouvelles), e il successo lo accompagna fino alla morte.

L'operetta viennese ha il suo principale rappresentante in Johann Strauss figlio, autore del Pipistrello e di Sangue viennese, e si caratterizza musicalmente per la presenza del valzer, di cui Strauss è uno dei più prolifici autori, ma anche per soggetti meno caustici, ambientati spesso in regni immaginari, da operetta appunto, che alcuni anni più tardi ritroviamo anche nella famosa operetta La vedova allegra di Franz Lehár (1905). La sua fioritura continua anche nel primo decennio del Novecento, non solo in Austria - con Oskar Strauss, il cui capolavoro è Sogno di un valzer (1907) - ma in tutta l'area dell'Impero asburgico e, arrivando in Italia, fino a Milano.

Le operette italiane si rivolgono a un pubblico piccolo-borghese e sono, per quanto gradevoli, ben lontane dai modelli parigini e da quelli viennesi, tuttavia titoli come Scugnizza (1922) di Mario Pasquale Costa o Cin-ci-là (1925) di Virgilio Ranzato sono ancora popolari.

Il termine operetta porta oggi con sé una sfumatura negativa: si definisce infatti sovrano o politico da operetta qualcuno che non abbia le qualità e le dignità necessarie al suo ruolo, e anche il genere viene accomunato in questa connotazione negativa.

È ritenuta una forma di teatro "leggero", brillante, forse un po' stupido, e sono in molti a storcere il naso davanti a essa; ma il riferimento di tali commenti non è tanto Offenbach quanto piuttosto i tardi epigoni del genere, e soprattutto gli italiani.

Offenbach e Parigi

Il nome di Jacques Offenbach evoca immediatamente il turbinio del cancan e le immagini di Parigi in festa; è uno di quei casi in cui l'opera e il suo creatore rimangono indissolubilmente legati a una città. La musica di Offenbach, tedesco di nascita, nasce infatti a Parigi e per Parigi, e - nonostante il successo internazionale - ha nel pubblico parigino il suo interlocutore privilegiato e insieme la sua fonte d'ispirazione. Offenbach non è certo il primo artista straniero a trovare nella capitale francese fama e gloria, basti pensare a Chopin, Liszt o Meyerbeer, ma il suo rapporto con Parigi è quasi simbiotico. Tutta la sua migliore produzione nasce dall'osservazione della società parigina contemporanea, della quale egli coglie con particolare acutezza difetti e virtù. Giovanissimo, appena giunto da Colonia, Offenbach si ritrova in un osservatorio musicale d'eccezione, l'orchestra dell'Opéra-Comique, dove lavora come violoncellista. Lì stringe amicizia col compositore Fromental Halévy che lo introduce nella società parigina come virtuoso di violoncello. Successivamente Offenbach crea e dirige una sua orchestra di ballabili. La sua grande scuola di vita resta comunque il boulevard, la strada, dalla quale attinge ispirazione; la sua prima operetta ha infatti per protagonisti due mendicanti ciechi che si contendono il posto più propizio per chiedere l'elemosina: Les deux aveugles (1855) lascia piuttosto sconcertato il pubblico parigino e viene accusata di

cinismo. Nel frattempo Offenbach conquista il suo primo teatro, Les Bouffes-Parisiens, e il privilegio per rappresentare opere con tre personaggi, che riesce ad ampliare nel 1858. La sua fama giunge all'apogeo nel 1867, l'anno dell'Esposizione internazionale, quando Offenbach si trasferisce nel più ampio Théâtre des Variétés.

Siegfried Kracauer

Offenbach

Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo

Offenbach è indissolubilmente legato al secondo Impero. Non appena Napoleone III instaura la dittatura, Offenbach perfeziona il genere dell'operetta, e le operette che compone nel periodo tra le due esposizioni universali del 1855 e del 1867 non soltanto sono l'espressione più rappresentativa dell'era imperiale, ma esercitano contemporaneamente un'influenza trasformatrice sul regime. Esse rispecchiano la loro epoca e contribuiscono a superarla con la loro forza dirompente, creazioni ambigue di un artista che anche con la sua stessa persona eccita la fantasia dei contemporanei. Il Duca di Morny scrive testi per lui, i repubblicani lo odiano come il grand corrupteur. Chi nomina Jacques Offenbach evoca in realtà tutto il secondo Impero: i suoi protagonisti, il suo apparato di potere, le sue feste e la sua dissoluzione. "Secondo la mia convinzione" dichiarò sotto l'impressione della morte di Offenbach il critico Max Nordau, che viveva a Parigi "non si potrà scrivere in futuro una storia culturale del diciannovesimo secolo senza ricordare Offenbach e i suoi successi come uno dei fenomeni più caratteristici di quell'epoca".

Il fare di Offenbach il centro di questo libro si giustificerebbe già per il fatto che egli si colloca al centro del suo tempo. Ma ci sono altri due motivi. Uno è che Offenbach possiede un'eccezionale sensibilità per la struttura della società che lo circonda. La sua ascesa incomincia soltanto nel momento in cui si sono creati tutti i presupposti perché l'operetta possa affermarsi. Si vedrà che l'operetta è legata alla durata della dittatura, al dominio del capitale finanziario, all'esplosione dell'economia internazionale, al boulevard e alla bohème mondana che lo frequentava. Per il fatto però che il libro descrive le connessioni tra l'operetta e la società del suo tempo, risulta anche comprovata in un caso tipico la dipendenza di ogni genere artistico da determinate condizioni sociali. Che d'altra parte l'operetta debba essere intesa come fenomeno sociale è dimostrato anche dalla constatazione che essa finisce insieme con il secondo Impero. Per mancanza di un clima sociale adatto, Offenbach al tempo di Luigi Filippo non poteva ancora sbocciare in pieno; per cause simili dopo la catastrofe dell'Impero rientrò nell'ombra. Su di lui, come fosse uno strumento di precisione, si possono rilevare anche le minime trasformazioni sociali.

Siegfried Kracauer, Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo, Milano, Garzanti, 1991

Lo stile di Offenbach

Qual è il segreto della fortuna di Offenbach e delle sue 90 operette, alcune delle quali sfidano ancora impunemente il trascorrere del tempo, malgrado siano imbevute dello spirito della loro epoca? Il segreto sta certamente nell'alta qualità della sua musica e nell'equilibrio perfetto tra la musica e il testo, specialmente nelle operette che hanno come librettisti l'abilissimo duo composto da Ludovic Halévy e Henri Meilhac. Ma Offenbach sa innanzitutto osservare la realtà, e smontarla implacabilmente, utilizzando i meccanismi della satira e della parodia. Le assurdità della vita quotidiana e la follia nascosta nelle pieghe della realtà non sfuggono agli occhi attenti di Offenbach, e in questo si rivela degno erede di Rossini che apprezza "le petit Mozart des Champs-Élisées" tanto da concedergli il permesso di rappresentare a Les Bouffes-Parisiens il suo giovanile Signor Bruschino.

Offenbach non prende di mira solo i fatti o i personaggi del suo tempo, ma anche il linguaggio, sia quello comune sia quello musicale e in particolare il linguaggio del grand-opéra che furoreggia negli stessi anni all'Opéra: ne *La Grande Duchesse de Gerolstein* (1867), ambientato in uno di quei minuscoli regni "da operetta", la protagonista - la granduchessa del titolo - ha un debole per i militari e si invaghisce del soldato semplice Fritz, elevandolo di colpo al grado di generale. Ella gli fa una dichiarazione d'amore in piena regola, ma fingendo di parlare a nome di un'amica; il problema è che Fritz è un perfetto idiota, e alle appassionate parole di lei, intonate in perfetto stile da opera seria con tanto di cadenza finale, risponde: "non capisco niente, e dire che sono intelligente". Nella stessa opera si trova un intero brano costruito solo sulle parole della granduchessa *J'ai mes nerfs* ("Ho i nervi").

La scena in cui ella congiura contro Fritz insieme a due cortigiani fa chiaramente il verso a quella della congiura negli *Ugonotti* (*Huguenots*) di Meyerbeer, che è uno dei bersagli preferiti di Offenbach. La successiva *Périchole* (1868) ironizza invece su *La favorita* di Donizetti. In entrambe le opere un uomo si rifiuta sdegnato di sposare la favorita di un re, ma l'opera di Donizetti si conclude tragicamente, mentre nell'opera di Offenbach la bella *Périchole* riesce a calmare i furori dell'amato Piquillo, e a sposarlo, così quest'ultimo rischia solo di venire imprigionato nella cella dei mariti recalcitranti, sulle note del "Rondo des Maris ré...", un accattivante valzer, il cui ritornello suona così: "Aux maris ré..., aux maris cal..., aux maris ci..., aux maris trants, aux maris récalcitrants". Un esempio della capacità di Offenbach di usare le parole in modo buffonesco, al modo di Rossini (basti pensare al finale primo dell'*Italiana in Algeri*).

Capolavori di Offenbach sono le due operette che, attraverso la parodia dell'antichità, fustigano i costumi dei contemporanei, *Orfeo all'inferno* (*Orphée aux enfers*; 1858) e *La belle Hélène* (1864). La prima segna anche un'evoluzione strutturale: per la prima volta Offenbach può rappresentare lavori con più di tre personaggi, e ne approfitta subito per attuare un progetto che ha in testa da diverso tempo. L'*Orfeo* ha per soggetto la storia di Orfeo ed Euridice, un tema caro all'opera, ma nella versione offenbachiana Orfeo è uno squattrinato violinista ed Euridice una moglie insoddisfatta che

lo tradisce con Giove, travestito da pastore. Quando Euridice muore, morsa da un serpente, Orfeo sarebbe ben felice di essersi liberato di lei, ma l'Opinion publique – vero deus ex machina – lo costringe a scendere nell'aldilà per riprenderla. Gli spettatori non tardano a riconoscere in questo Giove affamato di avventure Napoleone III, ma forse riconoscono anche loro stessi negli dèi assetati di novità, tanto assetati da ribellarsi sulle note della Marsigliese, per poi acquietarsi dinanzi alla possibilità di una gita all'inferno. Lo sfrenato cancan danzato da Giove simboleggia proprio questa smodata vitalità.

Nella Belle Hélène la seduzione della protagonista da parte di Paride avviene addirittura mentre Elena fa finta di dormire; la bella fa appello continuamente alla "fatalità": quale ritratto più caustico dell'ipocrisia delle dame del secondo Impero? Anche in questo caso, l'uso di un linguaggio serio, da vero duetto d'amore, provoca immediatamente la risata in un simile contesto, grazie a un effetto di "straniamento". Offenbach nasconde comunque una vena idilliaca che talvolta traspare, come nella Vie parisienne (1866), affettuoso omaggio alla sua città d'adozione, dove pone in bocca alla cortigiana Metella un delicato vagheggiamento delle felicità perdute.

I racconti di Hoffmann

Il lato idilliaco di Offenbach emerge chiaramente nel suo ultimo lavoro, I racconti di Hoffman (Les contes d'Hoffmann; 1881), che irride il vecchio desiderio di calcare le scene dell'Opéra-Comique, ottenendo il successo con un lavoro più "serio". Offenbach muore prima di poter completare l'opera che viene così pesantemente rimaneggiata, non solo con la sostituzione dei dialoghi con i recitativi, ma anche con innovazioni e alterazioni nell'impianto narrativo. L'opera trae spunto da un dramma di Jules Barbier e Michel Carré, ispirato liberamente a tre racconti dello scrittore romantico tedesco Ernest Theodor Amadeus Hoffmann. Essi costituiscono tre episodi, tre atti, incastonati in una cornice ambientata in una taverna, dove Hoffmann che attende l'arrivo della sua amante, l'attrice Stella, dà inizio al racconto di suoi tre amori infelici. Il primo per Olympie, bambola meccanica, il secondo per Antonia, fanciulla malata che muore cantando, il terzo per Giuliette, una cortigiana. In tutti gli episodi contro il protagonista intervengono delle forze demoniache, incarnate dai personaggi di Coppélius, del dottor Miracle e di Dapertutto. Alla fine dei racconti, Hoffmann si addormenta ubriaco e così lo trova Stella che se ne va con un altro corteggiatore; al poeta Hoffmann non resta che la Musa a consolarlo. Un soggetto, dunque, pienamente infuso di quel romanticismo che forse Offenbach vede stravolto nelle creazioni del grand-opéra.

Il linguaggio adoperato da Offenbach nei Racconti è molto simile a quello delle operette, e la sua cifra stilistica si riconosce subito, ad esempio nell'ironica chanson iniziale degli spiriti del vino e della birra, e ancora nella Chanson de Kleinzach che Hoffmann intona nella taverna; essa si interrompe bruscamente, passando da toni allegri e parodistici a un momento di profonda passionalità, quando Hoffmann evoca i tratti della donna amata, e

può essere considerata emblematica di quella che è stata definita la compresenza di idillio e parodia nella musica di Offenbach. Il brano più famoso dell'opera è la Barcarole, già composta per Die Rheinixxen; la sua cullante cantabilità, però, è anch'essa falsa in bocca alla cortigiana Giuliette.

Fortune e sfortune di Offenbach

Se il successo di pubblico arride immediatamente a Offenbach, a cominciare da L'Orfeo all'inferno, e non lo abbandona fin quasi alla morte, il successo di critica e soprattutto la sua affermazione nell'Olimpo dei musicisti "seri" è più contrastata. Alle sue operette si è guardato più che altro come a un fatto di costume, e giudizi severi non sono stati risparmiati neppure ai Racconti di Hoffmann.

Il giudizio su Offenbach potrebbe essere così riassunto in due parole: un compositore geniale, purché rimanga confinato nel suo ambito minore, oppure, per altri, un musicista che ha sprecato il suo talento in sciocchezze, rivelando le sue capacità solo alla fine.

Tuttavia nell'Ottocento e nel Novecento Offenbach è stato amato da artisti e intellettuali; secondo quanto raccontano i fratelli Goncourt nei loro diari, Alfred de Musset conia il termine "Offenbachiade" per definire il periodo del secondo Impero. E nel nostro secolo viene apprezzato dapprima dal "crucele" scrittore viennese Karl Kraus, poi anche da un filosofo come Walter Benjamin. Kraus ha per Offenbach parole di grande elogio e lo contrappone alla stupidità delle operette viennesi; Benjamin lo cita nei suoi scritti su Parigi e pensa di dedicargli un capitolo della progettata opera sui passages ovvero le gallerie della città.

D'altro canto anche in vita il compositore è oggetto di polemiche e di attacchi violenti, come quello condotto nel romanzo Nanà da Émile Zola che ambienta il primo capitolo proprio alle Variétés, dipinte come "un bordello", nido delle peggiori debolezze umane. Lo spettacolo descritto in quelle pagine fa chiaramente riferimento a Offenbach e alle sue parodie mitologiche, e non è affatto lusinghiero per il compositore che muore proprio nel 1880, anno di pubblicazione del romanzo.

Emile Zola

Nanà

In sala, Fauchery e la Faloise, in piedi davanti alle loro poltrone, guardavano il nuovo intorno. La sala ora risplendeva, alte fiamme accendevano il grande lampadario di cristallo con un rifrangersi di fuochi gialli e rosati che piovevano dalla volta sulla platea in una cascata di luce. Il velluto granato dei sedili prendeva riflessi di lacca, mentre gli orli brillavano, addolciti nel loro splendore dagli ornamenti verde chiaro. I lumi della ribalta, tutti accesi, incendiavano il sipario con un rettangolo di luce violenta, e il pesante drappeggio aveva una ricchezza da palazzo favoloso contrastante con la povertà della cornice che, attraverso le crepe, mostrava lo stucco sotto la doratura. I suonatori, davanti ai loro leggii, accordavano gli strumenti; e i

trilli leggeri dei flauti, i sospiri soffocati dei corni, le voci cantanti dei violoncelli s'involavano nel brusio crescente delle voci. Gli spettatori parlavano e si spingevano assalendo i posti; e la ressa nei corridoi era così incalzante che le porte lasciavano passare a fatica l'inesauribile flusso della gente. Segnali di richiamo, fruscio di stoffe; sfilavano vestiti, acconciature, interrotte dal nero di un frac o di una redingote. Intanto, le file delle poltrone si colmavano a poco a poco; spiccava un abito chiaro, una testa si profilava finemente, mostrando il nodo dei capelli nei quali balenava il lampo di un gioiello. In palco, un lembo di spalla nuda acquistava un serico candore. Alcune donne, tranquille, si sventagliavano languidamente seguendo con lo sguardo la folla incalzante, mentre alcuni giovani eleganti, dei gilets largamente aperti sullo sparato e dalla gardenia all'occhiello, in piedi fra le poltrone d'orchestra, manovravano i binocoli reggendoli con la punta delle dita quantate.

Emile Zola, Nanà, Milano, BUR, 1981

Georges Bizet

Bizet è l'autore di uno dei principali capolavori del repertorio operistico, Carmen; nel corso dell'Ottocento l'opera contribuisce in modo determinante allo svecchiamento dei generi del teatro musicale francese e influisce sulle vicende del melodramma veristico di fine secolo. Nonostante la prodigiosa rapidità nell'invenzione, Bizet ci ha lasciato un numero limitato di lavori compiuti che solo a tratti raggiungono i vertici della sua opera maggiore.

Gli anni giovanili

Gli esordi di Georges Bizet ricalcano quelli di altri musicisti francesi ottocenteschi: studi regolari al conservatorio di Parigi, avviati in età precoce, a riconoscimento di capacità musicali eccezionali; segnalazione nei premi del conservatorio stesso per le varie discipline di insegnamento; vittoria nel 1857, all'età di 19 anni, del prestigioso Prix de Rome e conseguente soggiorno di studio a Roma fino al 1860. Le prime composizioni di Bizet rientrano per lo più tra i generi d'obbligo per i vincitori del Prix de Rome: un Te Deum, l'ode sinfonica Vasco de Gama, alcuni pezzi sinfonici (uno Scherzo, una Marche funèbre e La chasse d'Ossian). Nel frattempo Bizet si limita a sondare il terreno dell'opera buffa italiana con Don Procopio (prossima al Don Pasquale di Gaetano Donizetti) e quello dell'opera in un atto con La guzla de l'émir, rivelando una spontanea inclinazione verso il teatro musicale.

Di questo gruppo di lavori soltanto Vasco de Gama e i primi due pezzi sinfonici vengono eseguiti, gli altri vanno a inaugurare la cospicua serie delle composizioni mai nate, rimaste incompiute, sottratte alla circolazione o addirittura distrutte che occupa buona parte del catalogo del musicista.

Fin dal periodo giovanile il carattere di Bizet lascia trapelare indecisioni che ne compromettono le scelte e minano in lui la coscienza dei propri mezzi artistici. Significativo è il caso della Sinfonia in Do maggiore: Bizet la scrive di

getto all'età di soli 17 anni e poi la tiene per sempre nascosta. Oggi, noi vi riconosciamo la mano di un compositore già maturo e attento a quanto accade attorno a lui (suo modello è l'allora recentissima Sinfonia in Re maggiore di Charles Gounod) e vi scorgiamo segni di freschezza nell'orchestrazione e originalità che è difficile trovare in composizioni sinfoniche successive, come la sinfonia Roma (nata tra il 1861 e il 1868) e l'ouverture Patrie (1871).

Compiuto il periodo del Prix de Rome, e stabilitosi a Parigi a partire dal 1860, Bizet rivela un'autentica vocazione per il teatro musicale. All'amico Camille Saint-Saëns confida di non essere fatto per la sinfonia e di avere bisogno del teatro per poter scrivere musica. Ciononostante Bizet mette insieme soprattutto lavori incompiuti, spesso vittima di libretti scadenti; tra questi figura Ivan IV del 1865, un grand-opéra di argomento storico, omaggio tardivo allo spettacolo monumentale alla Meyerbeer, rivissuto attraverso l'esempio di Gounod.

All'epoca del suo soggiorno a Parigi, Bizet affronta i più svariati tipi di teatro musicale: si va dall'operetta Malbrough s'en va-t-en guerre (alla quale partecipa nel 1867 per la realizzazione del solo primo atto), al tentativo di completamento nel 1868-1869 dell'opera Noè di Jacques Fromental Halévy, il maestro di conservatorio di Bizet, da poco scomparso. Nel 1869 sposa la figlia di Halévy, Geneviève. In questo periodo giungono alla rappresentazione soltanto due opere commissionate dal Théâtre Lyrique: I pescatori di perle (Les pêcheurs de perles; che va in scena nel 1863) e La jolie fille de Perth (allestita nel 1867).

I pescatori di perle, su libretto di Michel Carré e Eugène Cormon, rappresenta con mano leggera un serie di passioni in conflitto (amore contro sacralità del voto, amicizia contro gelosia) nell'ambientazione esotica dell'isola di Ceylon. Meno felice è invece la riuscita della Jolie fille de Perth, su un liberissimo adattamento di un romanzo di Walter Scott, malamente messo insieme da Jules Adenis e Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges. Due lavori che comunque attestano l'inclinazione di Bizet per il "color locale" (per la quale, all'epoca, egli viene spesso accostato a Félicien David), associata al gusto per la leggerezza, per un'arte pura e spontanea che rifugge gli eccessi della passionalità.

In quegli anni Bizet dichiara ripetutamente di avere come ideali Mozart e Rossini e, per contro, di ammirare le conquiste tecniche di Wagner, rifiutandone però l'estetica. Con indole anticonformista, nell'epoca in cui l'opera moderna aspira alla continuità della struttura musicale, egli ribadisce la vitalità delle convenzioni, punta direttamente sul fascino del pezzo chiuso e si affida alla logica tutta musicale della melodia, per comporre una musica che si stende indifferente sulle vicende, astenendosi dal partecipare alla vita interiore dei personaggi.

La maturità

Bizet contribuisce in modo determinante a realizzare la tendenza che nel teatro francese prende il nome di opéra-lyrique: un genere che si distacca tanto dalla spettacolarità fine a se stessa del grand-opéra, quanto dalla semplicità ingenua delle trame dell'opéra-comique, per concentrarsi sugli aspetti più intimamente sentimentali. Tale orientamento si avverte già in *Les pêcheurs de perles*, dove l'impianto scenografico con cori e danze di indiani, cieli stellati e notti tempestose, templi in rovina e villaggi in fiamme è continuamente contraddetto dall'intenso lirismo dei protagonisti. Tendenza che risulta ancor più evidente nell'atto unico *Djamileh*, scritto nel 1871 su libretto di Louis Gallet, tratto dal racconto *Namouna* di Alfred de Musset, e rappresentato l'anno successivo all'Opéra-Comique. La storia è quella della schiava licenziata dal pascià dopo un mese d'amore, la quale con l'intrigo riesce a conquistarlo per sempre. Ancora una volta alle prese con un libretto di scarsa efficacia drammatica, il musicista conferisce una certa vitalità alla figura della protagonista mediante la perfetta evocazione musicale dell'atmosfera in cui essa agisce. Una delle pagine migliori dell'opera per delicatezza di pathos è, ad esempio, il brano nel quale l'infelice *Djamileh* narra al sultano Haroun l'amore infelice di Nour-Eddin, re di Lahore.

Nello stesso anno di *Djamileh*, Bizet rivela originali doti di miniaturista nella suite di 12 pezzi per pianoforte a quattro mani intitolata *Jeux d'enfants*. Il mondo dell'infanzia vi è affrontato con arguzia e raffinatezza, con una levità e nello stesso tempo un'intensità che rivelano la grande simpatia del musicista per l'opera pianistica di Schumann.

Nel 1872 Bizet compone le musiche di scena per *L'Arlésienne* di Alphonse Daudet, lavoro che segna una tappa fondamentale nella ricerca della leggerezza e della vitalità trascinante del ritmo. Sfruttando al meglio le risorse di un insieme ridotto di strumenti, assortiti in modo bizzarro, per il dramma di Daudet Bizet compone alcuni cori e una serie di brani strumentali, tutti brevissimi e di aforistica intensità espressiva.

L'ambientazione della vicenda in Provenza gli suggerisce l'impiego di autentiche melodie tradizionali provenzali che si fondono perfettamente con quelle d'invenzione: brani originali come la Pastorale o il Carillon risultano tanto pittoreschi quanto il Prélude che utilizza un vero tema popolare. Una versione per grande orchestra del Prélude e del Carillon entra anche nella Suite realizzata nel 1872 dallo stesso Bizet per i Concert Pasdeloup (una seconda suite che include anche un brano da *La jolie fille de Perth*, è invece opera di Ernest Guiraud).

Djamileh e *L'Arlésienne* prefigurano nel mondo di Bizet alcuni tratti fondamentali della successiva *Carmen*: la prima per la sensazione d'implacabilità che aleggia attorno alla protagonista, un misto di dolcezza e di ostinazione irriducibile; la seconda per l'ambiente esotico fortemente caratterizzato e per la riduzione del destino dell'uomo alla scelta tragica tra l'amore della donna onesta e il fascino fatale della donna che si impone come forza primigenia della natura.

Carmen

Bizet realizza quella che sarebbe rimasta la sua ultima opera nel periodo 1873–1874, lavorando sul libretto che Henri Meilhac e Ludovic Halévy (i librettisti delle operette di Offenbach) ricavano dal racconto Carmen di Prosper Mérimée. Il 3 marzo 1875 Carmen va in scena all'Opéra-Comique, non senza difficoltà; la direzione del teatro, infatti, è contraria agli aspetti più innovativi del lavoro di Bizet e, in particolare, è preoccupata per la figura scandalosa della protagonista (l'Opéra-Comique è un teatro frequentato prevalentemente da famiglie di estrazione borghese) e per la mancanza di lieto fine (una condizione quest'ultima che si ritiene obbligatoria per il genere dell'opéra-comique, e che il musicista disattende fermamente). L'esito della prima rappresentazione è incerto: in teatro non mancano gli applausi (soprattutto per i brani di maggior spicco dei primi due atti), ma la critica si scaglia ostile contro il musicista e ciò basta per suscitare in Bizet, ancora alla ricerca dell'affermazione che ne confermi pubblicamente le qualità, la sconsolante certezza del fallimento.

Nella Carmen Bizet investe molte delle sue energie migliori, a partire dal contributo all'abile riduzione librettistica del racconto di Mérimée. Al centro della vicenda rimangono la gitana Carmen, incarnazione di una visione elementare e incondizionata dell'esistenza, che essa difende fino alla morte, e l'esitante don José, che solo la seduzione funesta della protagonista trascina fuori dalla legge, fino al delitto. A questi personaggi gli autori ne affiancano altri che nel racconto non esistono oppure hanno scarso rilievo, come Micaela, la fidanzata di don José, innamorata di un amore puro e sincero, ma anche così normale e banale, o come l'espada Escamillo che in Mérimée è solo una delle tante avventure secondarie di Carmen e che nell'opera favorisce la materializzazione scenica delle crisi di gelosia di don José.

Secondo un procedimento sperimentato, anche nella Carmen Bizet definisce personaggi e azione a partire dalle sollecitazioni "esotiche" del soggetto.

Ecco allora che la habanera concentra in pochi versi (dettati dallo stesso Bizet) e nell'ossessione persistente di un ritmo l'essenza della natura di Carmen. Ecco che la scena di seduzione di don José si snoda sulle movenze sinuose della seguidilla (un'antica danza popolare andalusa), fino al compiersi dell'epilogo tragico nel clima festoso e multicolore della corrida trionfante di Escamillo.

Una situazione quest'ultima che ha conseguenze dirette sull'opera cosiddetta verista, in Francia e soprattutto in Italia.

Con queste prerogative il personaggio di Carmen risulta totalmente risolto nella musica, nel puro dinamismo vitale, nella sfrenatezza del canto e della danza. E nonostante il ricorso occasionale a motivi folklorici, lo spagnolismo non è semplice esotismo, ma si carica di una precisa valenza drammatica.

Configurando un ambiente fortemente realistico, lo spagnolismo contribuisce infatti a ridefinire i rapporti tra finzione scenica e realtà, stendendo una patina persistente anche nel momento in cui il vortice del ritmo si placa e Carmen si ferma a contemplare il proprio destino di morte nella scena delle carte dell'atto terzo.

Al contrario don José e Micaela si esprimono nel linguaggio convenzionale dell'opera francese del tempo. E anche da ciò risalta la loro distanza dall'inafferrabile e demoniaca Carmen; non potendo possederla, don José non può far altro che sopprimerla.

Esattamente tre mesi dopo la "prima" della Carmen, in circostanze rimaste in parte misteriose, Bizet muore improvvisamente a Bougival presso Parigi, all'età di soli 37 anni, senza poter assistere alle fortune del suo capolavoro, iniziate con la ripresa a Vienna dell'autunno 1876. Di lì a poco la Carmen sarebbe diventata il pilastro del repertorio dell'Opéra-Comique e uno dei maggiori successi del teatro musicale di fine secolo, tanto che per la capacità di rappresentare una condizione mitica, ma senza pesantezze metafisiche, Nietzsche l'avrebbe scelta come contraltare "mediterraneo" dei drammi wagneriani.

La nascita della musica nazionale

Le scuole nazionali

Nel corso dell'Ottocento la musica diventa parte attiva di quella ricerca d'identità nazionale che è al centro della vita politica e sociale. Questa dinamica investe molti livelli differenti: la ricerca musicale – il caso di Listz è emblematico – procede attraverso un confronto serrato e dialogico con la tradizione e il folklore, mentre sul piano delle istituzioni questo processo si traduce in un impegno strutturale educativo e istituzionale teso a salvaguardare e incrementare le scuole musicali nazionali.

Formazione e tipologia delle musiche nazionali

In Europa, nel corso dell'Ottocento, la musica diventa, anche se in maniera diversa nei vari Paesi, parte attiva del processo di formazione e consolidamento degli Stati nazionali. In alcuni di essi infatti, si tratta di stimolare esperienze musicali autonome, indipendenti da quelle straniere, e di dare vita a una propria organizzazione didattica, concertistica, capace di formare compositori propri (è questo il caso, per esempio, della Gran Bretagna). In altri Paesi, invece, la costruzione di una vita musicale autonoma si coniuga con la ricerca da parte dei compositori che in essa si formano di un'identità nazionale, cosicché le musiche si radicano nel folklore locale, acquisendo, in questo modo, una precisa fisionomia nazionale.

Le musiche nazionali ottocentesche si mostrano in grado di distinguersi attraverso l'opposizione alle forme musicali storicamente dominanti e giungono a proporre indirizzi di pensiero musicale e compositivi che non di rado sfociano nella musica del XX secolo.

È possibile individuare un preciso momento di formazione nella storia di queste musiche quando, fra le fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo, il romanticismo scopre le fonti “popolari” della cultura nazionale.

Soprattutto nei Paesi dell’Est europeo, in quelli scandinavi e iberici – rimasti alla periferia di una storia europea musicalmente egemonizzata da Italia, Austria, Germania e Francia – la formazione di borghesie intellettuali, mosse da un forte antagonismo sociale e politico, favorisce la crescita di scuole musicali nazionali, fondate sul canto popolare, sull’assimilazione del materiale folkloristico in un comporre che, per quanto fortemente connotato, continua non di rado tuttavia a condividere il linguaggio e le forme della musica dei Paesi egemoni.

In questi ultimi, la questione dell’identità nazionale delle rispettive musiche si affida principalmente al modo in cui cambiano genere, forma e linguaggio ed è questo il caso, in campo operistico, della Germania di Wagner, dell’Italia di Verdi e della Francia di Berlioz e Debussy. Modest Musorgskij in Russia e, più tardi, Leós Janáček in Moravia, invece, assumono il canto popolare nelle sue caratteristiche strutturali – soprattutto modali e ritmiche, ma anche sonore e melodiche –, contribuendo al dissolvimento dell’ordine musicale occidentale, di impianto tonale, al quale oppongono un linguaggio che, pur restando nell’ambito della musica colta europea, in virtù dell’assunzione critica del folklore, assume tratti di novità e di autonomia nazionale. Un ruolo preponderante, in questo processo che dalla periferia mette in discussione i tradizionali rapporti di egemonia, va riconosciuto al pensiero e all’opera di Franz Liszt: il suo interesse per i più diversi musicisti europei – proprio in quanto portatori di una propria cultura nazionale (tra questi basti ricordare Grieg, Borodin, Musorgskij, Wagner, Erkel, Moniuszko, Berlioz, Verdi, Smetana) –, influenza la sua attiva partecipazione all’avanzare del molteplice musicale per cui la sua musica, proprio quando si fa nazionale, ungherese, decompone simbolicamente la sintassi musicale finora dominante. Sono, in particolare, i lavori pianistici “senza tonalità” della vecchiaia di Liszt, nei quali culmina il suo modalismo come strumento di dissolvimento dell’ordine tonale – secondo le procedure che si trovano in Musorgskij e Janáček –, a testimoniare il contributo di Liszt al cambiamento della storia musicale europea.

Boemia e Moravia

Fermo restando il riconoscimento del contributo della scuola russa alla rottura del dominio della musica occidentale nell’Est europeo, è la scuola nazionale boema, ben rappresentata nell’opera di Bedřich Smetana, a rivestire grande rilievo e significato. Anche Antonín Dvořák è in realtà esponente del nazionalismo musicale boemo, ma la prima opera su libretto in lingua boema è I brandeburghesi in Boemia composta da Smetana tra il 1862 e il 1863. A questa seguono altre opere di esplicito carattere nazionale, come Dalibor (1868), Libussa (1872), del tutto innovativa per come il canto viene plasmato sulla sonorità del parlato ceco, Il bacio (1876) e soprattutto

La sposa venduta (1866), l'unica opera di Smetana che abbia avuto risonanza europea.

Nel sinfonismo, dove fra l'altro è più evidente la lezione di Liszt, il nazionalismo musicale di Smetana si manifesta in modo particolare nel ciclo di poemi sinfonici *La mia patria* (1874–1879), di cui fa parte la celebre *Moldava*, che rappresenta un momento di originale ricerca formale e timbrica nella fantastica resa sonora del paesaggio nazionale.

Dvorák, dal suo canto, introduce spesso nelle sue composizioni cameristiche e nelle sinfonie elementi tratti dal canto popolare slavo, pur rimanendo saldamente ancorato nelle forme e nel linguaggio alla musica tedesca, guardando a Wagner e al grand-opéra per il teatro e a Brahms per la musica sinfonica e cameristica. Se dunque la musica sinfonica di Dvorák si colora di caratteri nazionali nei numerosi lavori che, come il trio *Dumky* (1890–1891), fanno esplicito riferimento al folklore, nel teatro prevalgono il tema patriottico – come nel *Giacobino* (1889) e nel *Diavolo e Caterina* (1898–1899) – o quelli tratti dalle saghe boeme, come in *Rusalka* (1901), la più nota delle opere di Dvorák.

Compositore di minor rilievo rispetto a Dvorák e Smetana, ma significativo all'interno della scuola nazionale ceca, è invece Zdenek Fibich, autore di appassionate opere come *Sárka* (1897) e di pregevoli melologhi oltre che di musica sinfonica e da camera anch'essa radicata nel folklore boemo.

Il moravo Leós Janáček si sottrae presto alle sollecitazioni boeme di Smetana e di Dvorák, proiettando nel Novecento la sua straordinaria ricerca di una musica (teatrale, cameristica, sinfonica) in cui la connotazione morava del materiale sonoro passa attraverso la conseguente destrutturazione del sistema armonico e melodico tonale. Ma è nei lavori teatrali, vocali, orchestrali e strumentali degli ultimi decenni dell'Ottocento che Janáček forma (e teorizza in un testo del 1897) il suo linguaggio musicale insieme nazionale e di rottura del sistema armonico della cultura dominante: fra i numerosi lavori di quegli anni, vanno ricordati l'opera *Sárka* (prima versione 1887), la cantata *Amarus* (1887) e le *Danze di Lachi* per orchestra (1889–1890) che danno vita alla musica nazionale morava, contribuendo al generale movimento di resistenza antiaustriaca, che porterà alla formazione della Cecoslovacchia (1918).

In questo movimento, antagonista rispetto alla cultura austriaca, va collocato anche Gustav Mahler, boemo di nascita e viennese d'adozione. Nella sua musica, infatti, la presenza del canto popolare ceco, assieme ad altri frammenti appartenenti all'extracolto musicale, assume un senso nazionale per il modo in cui quei materiali diventano soggetto della destrutturazione e ricomposizione formale della musica colta. Con Mahler – così come con Liszt e come sarà con Béla Bartók e con Ferruccio Busoni – è l'idea stessa della storia della musica a cambiare, dal momento che, nella sua musica, le periferie musicali irrompono come protagoniste e soggetti determinanti della forma musicale.

Polonia e Ungheria

Benché il materiale etnofonico polacco non determini strutturalmente il linguaggio della musica di Fryderyk Chopin, la sua presenza, sotto forma di segni musicali di evidente e voluto significato culturale, le conferisce una precisa identità nazionale e fa di Chopin il musicista che porta in musica la questione della nazione polacca. Dopo Chopin, Henryk Wieniawski, violinista e fondatore della scuola violinistica polacca – come Ignacy Jan Paderewski lo è di quella pianistica –, compone per il suo strumento pezzi brillanti di voluta difficoltà, che esaltano nel virtuosismo i riferimenti nazionali da cui sono percorsi.

Quanto a Paderewski, nella cui vita si intrecciano musica e politica intesa come impegno patriottico, va considerato, sia come pianista sia come prolifico compositore, un musicista dell'Ottocento polacco, nonostante muoia nel 1941. Principalmente influenzato da Chopin, infatti, come pianista Paderewski porta all'estremo il virtuosismo strumentale che caratterizza le composizioni di Wieniawski per violino. La sua deliberata esibizione, che fa clamore nell'Europa musicale di allora, diventa infatti un segno distintivo della Polonia che anche in questo modo afferma musicalmente, al di là degli stessi riferimenti al folklore, la sua identità nazionale.

Ungheria

Nell'opera e nella multiforme attività di Ferenc Erkel si può riassumere la costruzione di una musica nazionale ungherese, che pure Liszt ha iniziato con le sue ricerche etnologiche e i suoi lavori sul folklore magiaro e zingaro. È lo stesso Liszt inoltre a fondare l'Accademia nazionale di musica di cui nel 1875 Erkel diventa direttore dopo aver diretto nel 1838 il Teatro Nazionale di Pest. Qui, nel 1840, rappresenta la sua prima opera, *Bátori Mária*, di argomento storico, che segna la nascita dell'opera nazionale ungherese.

Seguono numerosi altri lavori teatrali altrettanto impegnati a rappresentare la storia nazionale, fra i quali *Hunyadi László* (1844), *Bánk bán* (1861), *Eroi senza nome* (1880), *Re Stefano* (1885).

I Paesi scandinavi

In ambito scandinavo il maggiore musicista ottocentesco è il norvegese Edvard Grieg, attivo anche nel rinnovamento generale della musica scandinava.

A Copenaghen, dove studia con Niels Wilhelm Gade (che insieme a Carl August Nielsen è il fondatore della scuola nazionale danese), Grieg collabora col maestro alla crescita di Euterpe, società per la diffusione della musica scandinava. È però soprattutto in Norvegia, e attraverso lo studio del patrimonio folkloristico del suo Paese, che Grieg forma la sua personalità di musicista in maniera del tutto originale, pervenendo a una musica che lo porta a reinventare la lezione europea postromantica nella dimensione timbrica, sonora, perfettamente nazionale del folklore nazionale locale. I suoi maggiori lavori sono i Pezzi lirici per pianoforte (1867–1901), i Lieder (oltre

150), le musiche di scena per il Peer Gynt di Ibsen (1874–1875) e il celebre Concerto in La minore per pianoforte e orchestra (1868). Le molte raccolte di canti e danze popolari norvegesi costituiscono il retroterra nazionale della sua musica, della sua produzione che si estende a tutti i generi fuorché all'operistico.

Al contrario, l'importante compositore svedese Franz Berwald, che trascorre gran parte della sua vita fra Berlino e Vienna, non propone uno stile specificatamente scandinavo nella sua produzione, che spazia dalla cameristica alla sinfonica al teatro (l'opera Estrella di Soria composta nel 1841 e rappresentata nel 1862 è pietra miliare nel teatro musicale svedese). Tuttavia la musica di Berwald metabolizza la pur spiccata impronta romantica in un comportamento musicale del tutto autonomo, proprio, che riguarda la fondazione di una cultura e di uno stile musicale precisamente svedesi.

D'altra parte in Jean Sibelius non è il canto popolare – del resto raramente presente – a connotare come finlandese una musica che invece, già nell'ultimo decennio dell'Ottocento, si afferma come la musica della Finlandia nazionalmente distinta dalla Russia zarista di cui è parte, quanto la rivisitazione del poema sinfonico europeo nel suono rappresentativo del paesaggio naturale della patria. Benché infatti la massima parte dell'opera di Sibelius si collochi nel Novecento, i suoi grandi componimenti sinfonici di carattere epico sono concepiti secondo un inedito rapsodismo che personalizza l'elaborazione tematica di marca bruckneriana: il poema sinfonico di Sibelius non racconta un "programma" ma suona un paesaggio nazionale. Risalgono all'ultimo decennio dell'Ottocento, in particolare il ciclo di sette brani intitolati Scènes historiques (1899) – di cui fa parte il famoso Finlandia – o le suites sinfoniche Karelia (1883) e Lemminkäinen (1895) che contiene il noto Cigno di Tuonela.

Si tratta di brani in cui più che mai il riferimento politico antizarista si affida alla delicata e intensa rappresentazione musicale, sottilmente apologetica, dell'inconfondibile natura nordica, finnica, nazionale.

Inghilterra e Olanda

L'Inghilterra è un caso esemplare del modo in cui, nel corso dell'Ottocento, un Paese sviluppi una propria autonoma vita musicale, e con essa una propria musica nazionale, senza connotare il suo idioma col folklore. Inesistente per oltre un secolo dopo la morte di Händel, la musica inglese rinasce infatti con Charles Hubert Parry, autore nel 1880 delle Scene dal Prometeo liberato (Scenes from Prometheus Unbound) tratto dal dramma di Percy Bysshe Shelley.

Dalla metà del secolo in avanti, vengono fondate inoltre la Musical Antiquarium Society (1840), la Purcell Society (1876), la Playsong and Medieval Society (1888) e la Folksong Society (1898), che raccolgono e diffondono il patrimonio storico e popolare inglese. È in questo contesto che dall'Inghilterra vittoriana, più che mai impegnata ad affermare la propria identità di Paese imperiale, si affermano internazionalmente, anche oltre i

loro meriti musicali, compositori come Arthur Sullivan, autore di operette di grande popolarità, e soprattutto Edward Elgar, la cui musica, priva di riferimenti al canto popolare, suona tuttavia assolutamente “inglese” nel modo in cui il suo melodismo si modula sulla curvatura melodica dell’inglese parlato. Autore del celebre oratorio *The Dream of Gerontius* (1900) e di pregevoli lavori orchestrali quali *le Enigma Variations* (1899) e l’ouverture *Cockaigne* (1901), Elgar apre la strada allo sviluppo nel XX secolo di un’autentica musica nazionale inglese, come quella di Ralph Vaughan Williams (1872–1958), e contribuisce in maniera decisiva al sorgere di un bisogno di autentica cultura nazionale, che indurrà Cecil Sharp (1859–1924) a dare alle stampe la prima raccolta di canti popolari inglesi.

Anche l’Olanda non sviluppa una musica nazionale di predominante impronta folklorica, ma con Alphons Diepenbrock, suo principale compositore ottocentesco – cui si devono composizioni sacre per coro e orchestra, canzoni e musiche di scena per il teatro di prosa –, crea le basi per una vita musicale olandese indipendente.

Spagna

La rinascita musicale spagnola durante l’Ottocento è abitualmente attribuita a Felipe Pedrell che, con le sue pubblicazioni di compositori spagnoli del Cinquecento e le sue opere fra cui *Los Pirineos* (1891), oltre alla sua ricerca delle tradizioni musicali popolari e non, ripropone indubbiamente la questione di una musica nazionale spagnola.

Di grande importanza per la creazione di un contesto culturale comune aperto all’idea di una cultura musicale nazionale, è anche l’opera di Francisco Asenjo Barbieri. Inventore della “zarzuela grande” – e cioè in tre atti – dove la fusione di elementi dell’opera italiana con i caratteri musicali spagnoli determina un genere teatrale di estesa popolarità proprio per il suo spiccato carattere nazionale, Barbieri – non meno di Pedrell – crea in Spagna le premesse culturali e musicali della moderna scuola nazionale, quella che ha i suoi maggiori protagonisti in Isaac Albéniz, Enrique Granados e, decisamente proiettato nel Novecento, Manuel de Falla. Frequentatori a Parigi della musica francese che fra Debussy e Maurice Ravel rinnova il proprio lessico e apre il campo a un nuovo modo di concepire e praticare il suono, in sostanza fuori dalle abitudini cosmopolite finora invalse in Europa, gli autori spagnoli caratterizzano in questo senso il loro nazionalismo musicale, nell’ambito dunque del cambiamento musicale europeo verso una nuova musica fondata anche sulle distinzioni nazionali.

In particolare Albéniz, fortunato autore di numerosi pezzi pianistici, nei quattro quaderni di *Iberia* (1905–1909) – il suo lavoro di massimo successo – si vale di ritmi di danze spagnole esaltati da un virtuosismo che mira a dare risalto al loro carattere nazionale. Un compositore più attento ai processi europei di cambiamento musicale e di maggior cultura è Granados, pianista legato alla tradizione di ricerca di Chopin, Schumann, Liszt, che – soprattutto

nel ciclo pianistico Goyescas (1908) – mostra di fare un uso moderno e personale del materiale folklorico spagnolo.

Le Americhe

Fuori dall'Europa, in particolare nelle Americhe, il nazionalismo musicale – inteso come formazione di una musica nazionale attraverso il canto popolare – si sviluppa soprattutto nel XX secolo, e si pensi solo ad Alejandro Garcia Caturla (1906–1940) a Cuba, a Heitor Villa Lobos (1887–1959) in Brasile, o a Conlon Nancarrow, Charles Ives, Aaron Copland, Scott Joplin, negli Stati Uniti. Ma è proprio negli Stati Uniti, che nel corso del XIX secolo, si hanno i primi segnali di una musica nazionale, anche se l'enorme materiale popolare o di genuina formazione musicale statunitense – dall'antica innodia del New England ai canti rurali dei revival-meetings, ai motivi della canzone urbana e popolare di Stephen Foster e di James Bland (1854–1911) e soprattutto agli spirituals popolari neri – resta a lungo ignorato da una musica colta che preferisce importare quella europea e formarsi su di essa. È semmai il boemo Dvorák, con l'interesse manifestato durante il suo soggiorno negli Stati Uniti per il poliforme canto popolare di questo Paese, a stimolare musicisti come Arthur Farwell e Henry Gilbert, a utilizzare nei loro lavori, a cavallo del secolo, materiali del folklore musicale statunitense.

In realtà, i veri pionieri della musica nazionale negli Stati Uniti nel tardo Ottocento sono Edward MacDowell, formatosi in Francia e in Germania ma autore, al suo rientro negli Stati Uniti, di una musica di limpida impronta nazionale – come la suite orchestrale Indian (1897) su melodie degli Indiani d'America –, e Horatio Parker, autore di canzoni, cori, opere, e soprattutto dell'oratorio Hora novissima (1893) nel quale si avverte l'eco di diversi folklori attivi in quel tempo negli Stati Uniti.

Musorgskij e la Scuola russa

Fino ad allora una periferica colonia musicale, la Russia produce nell'Ottocento una scuola nazionale autonoma e originale e alcuni capolavori assoluti, tra i quali il Boris Godunov di Musorgskij che varcherà i confini nazionali ed eserciterà un profondo influsso sull'evoluzione musicale del XIX secolo e del successivo.

La musica russa a metà Ottocento

Il 1855, anno della morte dello zar Nicola I e dell'ascesa al trono di Alessandro II Romanov, rappresenta un punto di svolta per la vita culturale della Russia dell'Ottocento. Dopo timidi tentativi riformisti nella prima parte del regno, Nicola si è sempre più arroccato in una politica autocratica, di severità e ordine, spintovi anche dai moti del 1848, che pure non hanno avuto eco rilevanti nel sonnolento Impero russo.

Alla morte di Nicola I, la produzione industriale russa è assai esigua se rapportata a quella di Francia e Inghilterra, già in piena rivoluzione industriale. La stragrande maggioranza della popolazione russa vive infatti di agricoltura, il cui perno economico resta la servitù della gleba.

La censura, e in ultima analisi la normalizzazione di qualsiasi spinta intellettuale (è del 1849 l'esilio in Siberia di Dostoevskij per motivi politici) agiscono come possenti freni sulla vita culturale russa.

La sconfitta nella guerra di Crimea, morto Nicola, spinge il nuovo zar Alessandro II verso una moderata apertura alle riforme – prima tra tutte l'abolizione della servitù della gleba – che, pur non essendo né duratura né rivoluzionaria, sortisce un profondo effetto di rivitalizzazione intellettuale. In campo musicale è un susseguirsi di avvenimenti destinati a influenzare durevolmente il futuro della musica russa. La fondazione della Società russa di musica (1859) e quindi dei conservatori di San Pietroburgo (1862) e di Mosca (1864) a opera di Anton Rubinstein, insieme a quella – pur su posizioni antitetiche – della Scuola musicale gratuita, costituiscono i primi esempi di educazione musicale in Russia. Negli stessi anni, l'Opera imperiale russa viene dotata di un proprio teatro e inizia la regolare rappresentazione di opere in lingua nazionale con un successo di pubblico tale da farla rivaleggiare con la tradizionale opera italiana.

In quegli anni si riunisce attorno a Milij Balakirev un gruppo di promettenti musicisti noto come il Gruppo dei Cinque e che nella Russia del tempo è piuttosto conosciuto come Gruppo di Balakirev o Potente Gruppo e si autodefinisce Nuova Scuola Russa. Ne fanno parte, oltre a Balakirev, Aleksandr Borodin, César Cui, Modest Musorgskij e Nikolaj Rimskij-Korsakov. A questi personaggi si affianca, nel ruolo di guida spirituale, il critico d'arte Vladimir Stasov.

Nel fermento culturale degli anni Sessanta, il gruppo, che si scoprirà poi formato da personalità assai eterogenee, si riunisce intorno ad alcuni ideali fondamentali: la rivalutazione della melodia popolare russa, all'insegna di Michail Glinka – il padre della scuola operistica russa dei primi anni dell'Ottocento –, con il conseguente rifiuto della musica d'opera italiana che, già dalla metà del Settecento, impera alla corte degli zar e ovunque in Europa. Un rifiuto che comprende anche il più recente grand-opéra francese di Meyerbeer e i "tedeschismi" che costituiscono le materie d'insegnamento del conservatorio appena istituito.

Questo rifiuto, che è un po' la cifra della polemica musicale russa del periodo, assume tuttavia tonalità diverse nei vari esponenti del gruppo, differenze che diventeranno via via più evidenti con il maturare delle personalità artistiche individuali.

Il problema dello stile nazionale

A partire dai primi anni dell'Ottocento, in vari strati della piccola nobiltà intellettuale russa si fa strada un movimento di progressiva riappropriazione delle tradizioni della cultura contadina, in contrapposizione con la cultura ufficiale d'importazione franco-italiana o tedesca che occupa il posto d'onore presso la corte imperiale.

Michail Glinka, egli stesso un membro della piccola aristocrazia, e dunque un “dilettante” come saranno in gran parte i suoi successori, può tuttavia vantare una formazione cosmopolita; nei suoi viaggi in Italia e in Germania ha stretto legami con Bellini e Donizetti e ha potuto ascoltare Mozart, Rossini e Beethoven. Le sue opere danno il primo impulso al nuovo stile.

In *Una vita per lo zar* e *Ruslan e Ludmilla*, Glinka introduce all'interno di uno schema in cinque atti ricalcato sul grand-opéra alcune autentiche innovazioni. Non si tratta di inserzioni esplicite di melodie popolari, ma piuttosto dell'innesto su uno schema formalmente tradizionale di un “tono” autoctono, frutto in buona parte di una maggiore indeterminatezza ritmica, e ottenuto con l'interpolazione di ritmi irregolari, di melodie di andamento popolare e di venature modali nell'armonia.

Il *Ruslan*, seppure frutto di un'ibridazione di uno stile nazionale ancora indefinito con modelli colti assimilati con grande acutezza dalle scuole europee, sarà sufficientemente rivoluzionario da far storcere il naso agli aristocratici che rimpiangono il vecchio stile italiano e da scatenare l'entusiasmo e l'emulazione dei musicisti della giovane generazione che vi vedono indicata la strada maestra del nuovo stile russo. Uno stile che affonda le radici nei canti a spiccata vocazione lirica della tradizione contadina russa. Queste melodie (in particolare i *protjaznye pesni*, canti prolungati) hanno un andamento melismatico e ritmicamente libero. Non si tratta di danze, né in effetti di musica funzionale legata a particolari cerimonie o avvenimenti della vita contadina, ma piuttosto di brevi ed estemporanee composizioni liriche su testi di vario argomento ricchi di suggestioni poetiche e di colorite metafore.

Già dalla fine del Settecento queste melodie e poesie popolari erano state raccolte, inizialmente con attenzione esclusiva ai testi poetici, pubblicati in varie raccolte, e quindi in trascrizioni musicali che tendevano comunque a imbrigliarne le irregolarità negli schemi della musica colta.

Ma è certamente con l'antologia raccolta da Balakirev e frutto di un viaggio sul Volga nell'estate del 1860 che questi canti lirici entrano a pieno titolo nell'arsenale dei musicisti della scuola nazionalista. La raccolta non è scevra da manipolazioni, e dopo tutto l'intento di Balakirev non è l'ortodossia etnografica ma il tentativo deliberato di raccogliere materiale che costituisca la base di nuove creazioni. Un obiettivo ampiamente raggiunto, se è vero che ben 25 delle 40 melodie raccolte da Balakirev trova posto in composizioni di Musorgskij, Rimskij-Korsakov ma anche in quelle dell'“esterno” Čajkovskij.

Il gruppo di Balakirev

Intorno a ideali e a posizioni musicalmente “nazionaliste” il gruppo di Balakirev combatte il chiuso conservatorismo dell'élite nobiliare ma anche istituzioni come il conservatorio di Rubinstejn, che viene criticato come un avamposto straniero e “tedeschizzante” pur riconoscendone l'utilità e la funzione di stimolo esercitate sulla vita musicale russa.

Sarebbe tuttavia riduttivo interpretare il nazionalismo dei Cinque come totale chiusura nei confronti della cultura musicale del resto d'Europa. Negli incontri privati e nei concerti organizzati dal gruppo si ascolta e si apprezza, seppur con qualche riserva, la musica dei compositori tedeschi più "avanzati", Schumann, Chopin e Liszt (ma non Wagner), mentre Hector Berlioz viene invitato in Russia per un ciclo di concerti. Gradualmente, tuttavia, le posizioni si stemperano e i fronti si confondono, via via che i balakirevci crescono di importanza e influenza.

Membri del gruppo raggiungono importanti posizioni nell'ambiente musicale Pietroburghese. Nel 1867 Balakirev viene chiamato a dirigere la rivale Società russa di musica fondata da Rubinstein e nel 1871 Rimskij-Korsakov fa il suo ingresso come insegnante al conservatorio di San Pietroburgo.

Più o meno in quegli anni il gruppo si avvicina a Dargomyzskij, la cui *Rusalka* era stata accolta con freddezza e sospetto dal circolo di Balakirev. La sua successiva opera, *Il convitato di pietra*, ottiene ben diversa accoglienza ed è facile intuirne i motivi. Si tratta di un esperimento avanzato, in cui Dargomyzskij musica integralmente il dramma di Puskin, senza modifiche, offrendo la soluzione più radicale al problema dell'articolazione di aria e recitativo. Morto l'autore senza aver finito la composizione, *Il convitato di pietra* verrà completato da Cui e Rimskij-Korsakov e presentato postumo nel 1872. Sulla scia di questo esperimento Musorgskij comporrà la sua prima opera *Il matrimonio* e modellerà alcuni dei momenti più significativi del Boris.

Gli anni Sessanta costituiscono il periodo di maggior affiatamento del gruppo, che si raccoglie ora a casa di Dargomyzskij ora in quella della sorella di Glinka.

Dai resoconti e dalle lettere dei protagonisti emerge l'immagine di un fecondo sodalizio intellettuale: c'è fiducia nelle sorti artistiche della Russia e nei propri mezzi. Ben presto, tuttavia, i più dotati del gruppo, Borodin, Rimskij-Korsakov e Musorgskij maturano scelte diverse e si allontanano a mano a mano che prendono forma gli elementi più individuali del loro stile. Scrive Borodin: "Finché rimanemmo nella condizione di uova sotto la chiocciola eravamo più o meno tutti uguali, ma quando i pulcini uscirono dall'uovo e cominciarono a rivestirsi di piume, queste risultarono, ovviamente, diverse. Quando poi ci crebbero le ali ognuno di noi volò là dove lo spingeva la sua natura".

Borodin, che conduce parallelamente a quella di musicista un'intensa e importante attività di scienziato, nella sua opera principale, il Principe Igor riverserà una vena lirica, lontana dallo stile recitativo del *Convitato di pietra* ("Lo stile puramente recitativo non mi è mai andato a genio. Io sono attratto dal canto") senza disdegnare l'uso delle forme operistiche tradizionali.

Rimskij-Korsakov, il più giovane dei cinque, vanta la produzione più regolare: in quasi 40 anni di attività produce 15 opere e molta musica sinfonica. Chiamato a insegnare orchestrazione e composizione al conservatorio di San Pietroburgo, Rimskij-Korsakov si sente in dovere di

completare la sua precaria preparazione accademica dedicandosi allo studio del contrappunto (un atteggiamento che gli alienerà le simpatie del gruppo e di Musorgskij in particolare). Sostituito Balakirev alla guida della Scuola di musica gratuita, Rimskij-Korsakov vi introduce le composizioni di Palestrina, Bach e Händel.

Con un misto di affetto e di pedanteria, Rimskij si dedica al completamento delle opere degli altri membri del gruppo: modifica e rielabora l'orchestrazione del Boris e della Chovànschina di Musorgskij e completa il Principe Igor di Borodin. La sua riorchestrazione del Boris – la “meyerbeerizzazione del Boris” come la chiama Stravinskij – destinata a correggerne gli “errori” e le imperizie gli ha guadagnato fino a oggi una fama di professore pedante (ma l'orchestrazione del Boris non piace neppure a Sostakovic). Non va tuttavia dimenticato che se Rimskij-Korsakov non è stato in grado di comprendere le innovative durezze dello stile primitivo di Musorgskij, e se ha certamente rielaborato la partitura secondo il proprio gusto musicale, in un primo tempo senza risparmiarle violenti tagli, pure è grazie alla sua opera divulgatrice che le opere fondamentali di Musorgskij hanno raggiunto il loro primo pubblico. Ed è per il tramite delle algide e perfette strumentazioni di Rimskij-Korsakov e del suo mondo irreal e fiabesco che l'eredità dei Cinque viene tramandata alla nuova scuola russa di Stravinskij e Prokof'ev.

Modest Musorgskij

A Modest Musorgskij, il più importante compositore del Potente Gruppo, e dell'intero Ottocento russo, spetta il compito di incarnare con maggior convinzione gli ideali di Stasov e Balakirev.

Figlio della piccola aristocrazia, finanziariamente fiaccata dall'abolizione della servitù della gleba, Musorgskij deve adattarsi a un lavoro d'ufficio in un ministero che mal sopporta, e quindi reagisce con più violenza e sofferenza al progressivo discioglimento del gruppo di Balakirev e all'abbandono di alcuni ideali, che giudica alla stregua di un tradimento. Insieme alla sensazione di isolamento, forte è la sua convinzione della missione dell'arte. Musorgskij, infatti, scrive di se stesso in una breve biografia destinata forse al Musiklexicon di Riemann: “Musorgskij non può essere classificato in alcuno dei gruppi esistenti sia per il carattere delle sue composizioni, sia per i suoi punti di vista musicali. La formula della sua profession de foi artistica va spiegata con la sua concezione di compositore circa i compiti dell'arte: l'arte è un mezzo di comunicazione con il popolo, non un fine che si esaurisce in se stesso”. E forti rimangono in Musorgskij le posizioni estetiche alla base della sua opéra dialogué, il Matrimonio, e già del Convitato di pietra di Dargomyzskij: “La missione della musica come arte è di riprodurre in suoni non solo le sfumature delle emozioni, ma, più di tutto, le sfumature del discorso umano”; e ancora: “I miei personaggi devono parlare sulla scena come parla la gente comune”.

Vicino in questo alle posizioni del realismo letterario e vicino alle posizioni dei movimenti radicali, degli slavofili e del populismo (narodnicestvo), l'antiaccademico Musorgskij crede nella verità come fine ultimo dell'arte, a dispetto, se necessario, della tecnica e delle convenzioni. Fino a che punto le grezze asperità del Boris siano frutto di genialità o di diletterantismo è questione ancora aperta ma oggi di scarsa importanza. Certo la percezione del Boris come opera innovativa in anticipo sui tempi piuttosto che come grandioso affresco disegnato da una mano inesperta è parte saliente della ricezione dell'opera nel resto d'Europa, e specialmente in Francia, da dove si imporrà gradualmente in tutto il mondo.

Se, da una parte, Claude Debussy dichiara "Nel Boris vi è tutto il mio Pelléas" dall'altra descrive Musorgskij come "un curioso essere primitivo che faccia la scoperta della musica a ogni passo tracciato dalla sua emozione". In questa ambiguità sta la cifra dell'ammirazione e delle modalità con cui la musica di Musorgskij influenza i Francesi.

L'incanto delle armonie modali di Musorgskij e il suo rifiuto totale delle forme tradizionali, percepite come estranee, eserciteranno su Debussy un fascino indubitabile. L'ammirazione è comunque sincera e Maurice Ravel orchestrerà i Quadri di un'esposizione (una versione fino a oggi più popolare dell'originale per pianoforte), con Stravinskij strumenterà la Chovàncina per Diaghilev, e sotto l'influsso di Musorgskij comporrà la sua Heures espagnoles mentre per altre vie sono ricchi i collegamenti che conducono dal compositore russo alla musica di Leós Janáček.

La musica delle Americhe

Dei tre musicisti assunti quali rappresentanti del "nazionalismo" musicale negli Stati Uniti dell'Ottocento, uno soltanto, - e non a caso il meno "classico" - vale a dire Foster, è un autentico anglo-americano, figlio di un irlandese e di un'inglese di vecchia immigrazione. Gottschalk proviene da una famiglia di origine in parte tedesca, in parte inglese, oltre che mezza creolo-francese ed ebrea e nasce nella Nouvelle Orléans, da poco passata dalla Francia agli Stati Uniti e divenuta New Orleans, mentre Heinrich è squisitamente boemo ed europeo non soltanto per nascita ma anche per educazione.

Anton Philipp Heinrich

Il boemo Anton Philipp Heinrich (1781-1861) è il primo compositore, negli Stati Uniti, a utilizzare, in opere sinfoniche e cameristiche, temi americani, vale a dire "simboli sonori" di un Paese nel quale il compositore si stabilisce, ormai quasi quarantenne, dopo averlo visitato negli anni precedenti.

Con alle spalle studi musicali incompleti e una carriera di affarista rovinata dalle guerre napoleoniche, Heinrich è sostanzialmente un autodidatta e questa sua condizione (si dovrebbe dire, nel suo caso, qualità) gli consente di sviluppare uno stile che, rifacendosi chiaramente a modelli classici e romantici - da Haydn a Beethoven - è sostanzialmente eccentrico e molto personale. Anche se le composizioni di Heinrich fanno chiaramente

riferimento a clichés europei, è possibile cogliere nella sua musica alcuni di quei caratteri “americani” che determineranno poi lo sviluppo della musica americana in quel filone vitale – che giunge fino a George Gershwin da un lato e a John Cage dall’altro – che non soggiace alla dipendenza europea (soprattutto tedesca).

Una delle sue prime composizioni, *The Dawning of Music in Kentucky* (1820), raccoglie, in una forma assai libera, brani vocali e strumentali, con citazione delle melodie patriottiche più “americane”, da *Yankee Doodle* a *Hail Columbia*.

Un’altra raccolta, *The Sylviad*, include *The Negro’s Banjo Quickstep*, cioè lo stesso tema popolaresco che 30 anni più tardi sarà utilizzato da Gottschalk per il suo famoso *The Banjo*. Meno autonome dal modello romantico europeo, ma pur sempre ricche di citazioni “americane” sono le sue grandi e ambiziose composizioni sinfoniche, concepite sul modello della musica a programma europea, ma percorse da una vitalità tematica che ancora deriva dal contesto musicale degli Stati Uniti. Sono sufficienti i titoli (dal gusto eccentrico e divertente) per rivelare non soltanto le intenzioni descrittive, ma anche il “sentimento nazionale” delle composizioni di Heinrich; “sentimento” già esteso a comprendere gli Indiani e persino l’America meridionale: *Pushmataha: a Venerable Chief of Western Tribe of Indians*, *The War of the Elements and the Thundering of Niagara*, *The Jubelee* (per orchestra, solo e coro che “descrive” la storia americana dai padri pellegrini alla guerra d’indipendenza), *Grand American Chivalrous*, *Indian Carnival or The Indian’s Festival of Dreams*, fino a *The Columbiad, or Migration of American Wild Passenger Pigeons* e *The Ornithological Combat of Kings, or Condor of the Andes and the Eagle of the Cordilleras*, considerata la sua prova migliore, entrambe ispirate dal grande ornitologo americano James Audubon, amico del musicista.

Louis Moreau Gottschalk

Louis Moreau Gottschalk (1829 – 1869) nasce da una famiglia, anglo-tedesco-ebrea da una parte e creolo-francese-antillese dall’altra, cresce e si forma nella vitalissima New Orleans della prima metà dell’Ottocento, ancora percorsa dalle stimolanti esperienze francesi.

Già dal 1805 è presente nella capitale della Louisiana un teatro d’opera; nel 1823, per esempio, viene rappresentato in francese *Il barbiere di Siviglia*, due anni prima che a New York.

Inviato dalla famiglia a completare i suoi studi musicali a Parigi, Gottschalk si rivela presto un brillante e virtuoso pianista e compositore. Inizialmente Gottschalk si muove nella scia di quella pianistica moda “nazionale” – e anche esotistica che a metà Ottocento gode dei favori dei salotti parigini e ha in Chopin e Liszt i suoi più famosi rappresentanti, ma poi riesce a proporre un modello di musicista davvero “panamericano” e “democratico”. E questo non soltanto per merito dei suoi materiali musicali di così forte e prorompente “color locale”, di così trascinante latin sound e neppure per il

valore non spregevole, ma sicuramente non eccelso, del suo comporre (ma noi oggi dobbiamo giudicarlo da quanto ci è giunto sulla carta e non possiamo che immaginare che cosa fossero le sue virtuosistiche, improvvisate e applauditissime esecuzioni), ma per quella sua capacità di essere, al tempo stesso, europeo e americano, forse soprattutto per quella rappresentazione “estesa” del continente, in un universo sonoro che non è soltanto yankee, ma comprende in sé anche la cultura latina, dai Caraibi, al Messico, al Brasile.

La biografia di S. Frederick Starr (1995) ha sfatato la leggenda di incontri diretti di Gottschalk con i balli e le cerimonie degli schiavi neri in Congo Square, a New Orleans, che ormai non hanno più luogo negli anni d’infanzia del compositore. Starr dimostra così come le fonti delle “ispirazioni” “negre” e creole della musica di Gottschalk – il famoso “Louisiana Quartet” formato da Bamboula, La Savane, Le Bananier e Le Moncenillier, composto a Parigi nel 1848 e subito divenuto di gran successo – derivassero non già, o non tanto, da diretti incontri con la vita popolare dei creoli e dei neri a New Orleans, ma piuttosto dal piccolo patrimonio di canzoni della sua agiata e borghese famiglia di varie origini, e da quanto probabilmente ascoltato dalla voce della balia – questa sì schiava e di colore – nonché da musiche già pubblicate nonostante la loro poco attendibile autenticità.

Togliendo a Bamboula e agli altri pezzi “creoli” di Gottschalk il preteso valore di documento di prima mano della New Orleans degli schiavi scatenati nella danza in Congo Square, Starr opera una più corretta collocazione dell’autore nel panorama della nascente musica americana, anzi panamericana. Inoltre Starr illustra, con la forza dei documenti, come Gottschalk pianista virtuoso ed emulo di Liszt, ammiratore ricambiato di Chopin, lodato da Hector Berlioz, ricercato nei salotti parigini, autore anche di sentimentalissime pagine pianistiche nel più banale romanticismo mortuario, assai più applaudite, per la verità, (e non soltanto dalle signore), delle composizioni “creole”, antillane, cubane e sud-americane – sia un personaggio fondamentale del processo di “americanizzazione” della musica “colta” delle Americhe.

Per gli obblighi della sua professione di virtuoso – ma anche per naturale curiosità e disposizione nonché per continui problemi economici – Gottschalk percorre non soltanto l’Europa e gli Stati Uniti, ma anche i Caraibi e il Brasile, attraversando contesti etnici, linguistici, culturali e sociali assai diversi che lasciano un segno nelle sue composizioni, a lungo dimenticate e soltanto negli ultimi anni riscoperte.

Anche per Gottschalk i titoli sono illuminanti: accanto al già citato “Louisiana Quartet”, dedicato a New Orleans, si possono ricordare altre pagine quali The Banjo e The Union e – in ambito americano, le pagine “caraibiche” e latino-americane – Ojos criollos, Souvenir de l’Havane, Souvenir de Cuba, La gallina, El cocoyé, Souvenir de Puerto Rico, Souvenir de Lima. Sono queste le composizioni di Gottschalk più significative, in un catalogo molto esteso che include anche pagine non etnicamente connotate, ma comprese nel gusto pianistico-mondano della Parigi del suo tempo.

Stephen Collins Foster

Stephen Collins Foster (1826 – 1864) occupa una posizione nella storia della musica molto diversa rispetto a Gottschalk e fuori dall'ambito della musica "colta". Foster è certamente un compositore popolare, autore di alcuni motivi ancora oggi tra i più famosi della musica americana; basti ricordare Oh Susanna!, Nelly Bly, The Camptown Races, Beautiful Dreamer, Old Folks at Home, Old Black Joe, My Old Kentucky Home, destinati in parte agli spettacoli dei Christy's Minstrels, che hanno l'esclusiva delle prime esecuzioni delle musiche di Foster, e in parte a una fruizione borghese, parallela a quella europea delle romanze.

Le canzoni scritte per gli spettacoli dei Minstrels hanno un forte colore americano, tanto da divenire simbolo sonoro di quel Paese ed essere considerate quasi canzoni popolari, ma anche le composizioni per i salotti borghesi – o comunque "sentimentali" – di Foster rivelano un loro "color locale", lontano dal modello europeo presente invece in altre canzoni e romanze americane dello stesso periodo.

I Minstrel Shows sono un genere di spettacolo tipicamente americano; si tratta di rappresentazioni, che potremmo definire di varietà, che mettono in scena, in modo caricaturale, il mondo della gente di colore, le loro canzoni, i loro strumenti (il banjo, il tamburello, le ossa battute), i loro balli. Gli interpreti sono bianchi, con la faccia dipinta di nero e vestiti in modo pittoresco "alla moda dei negri". L'eredità di questi attori arriva ben dopo la fine dei Minstrel Shows, negli anni Venti del Novecento, con Eddie Cantor e Al Jolson.

Non abbiamo testimonianze sonore di questi spettacoli, per i quali scrivono canzoni non soltanto bianchi, come Stephen Foster, ma anche neri, come James Bland.

Pur nella sua collocazione popolare, Foster rappresenta comunque un momento significativo nella formazione della musica americana, fuori dal filone di provinciale dipendenza europea.

Nel quadro dello sviluppo della musica americana, che nel Novecento troverà, la sua più completa definizione, da una parte, con il jazz e, dall'altra, con lo sviluppo di uno stile indipendente dalla grande tradizione "colta" europea, anche in ambito cameristico e sinfonico, fino a John Cage, si colloca anche la nascita del ragtime, proprio negli ultimi anni del XIX secolo.

Del 1897 è la pubblicazione di una composizione di un musicista di colore, Scott Joplin, che apre la strada alle fortune del ragtime, un genere pianistico, di musica scritta, che avrà una parte importante nello sviluppo del jazz e che giungerà, con rinnovato successo, fino ai giorni nostri: Maple Leaf Rag che possiamo ascoltare da un vecchio rullo a perforazione manuale per piano player, dei primi anni del Novecento.

Il consumo musicale: dal teatro al salotto

Il balletto

L'Ottocento è il secolo in cui il balletto raggiunge il suo maggior successo e la piena autonomia, configurandosi come grande spettacolo drammatico autonomo. Dominato dall'esplosione fabulistica e dall'elevazione tecnica del balletto romantico francese, il XIX secolo vede in Italia il trionfo del ballo-pantomimo e della spettacolarità scenografica e coreutica.

Il balletto e l'opera

Per tutto l'Ottocento tra balletto e opera in musica esiste un rapporto molto stretto, di reciproca dipendenza e concorrenza nel guadagnarsi il favore del pubblico. Se in Francia la tradizione vede una maggiore fusione delle due forme attraverso l'opéra-ballet, in Italia opera e balletto rimangono spettacolarmente connessi, ma separati, nei modi storici dell'intermezzo di origine rinascimentale. Per tutta la prima metà del XIX secolo, i balli sono generalmente alternati agli atti dell'opera, pur senza avere con essa alcuna connessione contenutistica o stilistica, oppure vengono presentati alla fine. Soltanto dagli anni Cinquanta in poi le opere stesse, sull'esempio francese, inglobano spesso il ballo come divertissement al loro interno, elaborando una dimensione grandoperistica tipicamente italiana, spesso denominata "opera ballo" (Rossini, Donizetti, Verdi). Alla fine del secolo, con la svolta più intimista dell'opera e quella magniloquente del balletto, i due generi si separano di nuovo, avviandosi entrambi a un'inevitabile decadenza.

Salvatore Viganò e il "coreodramma"

Nei primi due decenni dell'Ottocento, Salvatore Viganò prosegue e porta al suo culmine estetico il tentativo di riforma intrapreso in Francia da Jean-Georges Noverre col suo ballet d'action: fondere la pantomima alla danza attraverso l'azione della musica in un'opera organica, in cui il dramma nasca potente e armonico dall'equilibrio degli elementi compositivi. Nei suoi "coreodrammi", Viganò riesce a superare gli squilibri fra le componenti ancora presenti in Noverre: il gesto ritmato assume così valenze fortemente espressive e la danza abbandona le rigidità delle formule strettamente accademiche. Attraverso l'introduzione di nuovi e originali soggetti e con una genialità coreografica che fa nascere quasi naturalmente un pathos tragico dalla perfetta fusione di musica e movimento, Viganò raggiunge un'espressione elevatissima della danza teatrale. Rimane nella storia il suo incontro a Vienna con la musica di Beethoven per il balletto *Le creature di Prometeo* (*Die Geschöpfe des Prometheus*) del 1801, che dà inizio alla sua ricerca sul ballo epico. Purtroppo questa collaborazione rimane un caso isolato e Viganò, come gli altri coreografi coevi, continua a utilizzare collages di musiche varie o a comporre lui stesso, a vantaggio della funzionalità coreografica, ma a scapito della qualità e della unità musicali.

Dal 1813 Viganò è attivo alla Scala di Milano, dove produce le sue opere più mature, nella cornice delle imponenti scenografie neoclassiche di Sanquirico: *Prometeo* (1813), che riprende in maniera grandiosa il tema già trattato con l'aggiunta di musiche sue, di Mozart e di Haydn; *Mirra* (1817), *Otello*, *Dedalo*, *La vestale* (1818) e il superbo *I Titani* (1819).

Si conclude così in Italia il processo di riforma del ballo teatrale, messo già in atto in Europa da Hilverding, Angiolini e Noverre, senza tuttavia lasciare eredi degni del genio di Viganò. Il suo contemporaneo Gaetano Gioia compone grandiosi balli drammatici, senza comunque raggiungere i livelli viganoviani. Ponendo la danza drammatica al centro dello spettacolo e facendone l'elemento unificatore di musica e scenografia, la riforma porta comunque in nuova luce la figura del coreografo, da ora non più semplice "maestro del ballo" ma vero creatore dell'opera unitaria.

Da questo momento è di nuovo la Francia a prendere il sopravvento in campo coreutico con la creazione del balletto romantico.

Il balletto romantico

L'afflato lirico e fantastico del romanticismo trova nella danza una rispondenza quasi immediata. La *Silfide* (1832) è considerato universalmente il manifesto della nuova tendenza. Il balletto, coreografato da Filippo Taglioni su musica non eccelsa di Scheitzhöffer, si identifica con la sua protagonista, Maria Taglioni e con la sua danza sulle punte.

Benché la danza sulle punte non sia affatto un'assoluta novità, è la Taglioni a portarla all'alto virtuosismo e a renderla famosa, anche per la sua perfetta funzionalità rispetto al ruolo fiabesco interpretato. Da questo momento in poi, i balletti sono popolati di creature soprannaturali, vestite del bianco, impalpabile tutù a veli sovrapposti, e sospese quasi prodigiosamente nell'aria, proiezioni di un irraggiungibile ideale femminile di levità disincarnata, tipico dello spirito romantico. La ballerina diventa la vera étoile del ballo (Carlotta Grisi, Fanny Elssler, Fanny Cerrito), soppiantando il precedente predominio maschile e suscitando nel pubblico aristocratico e borghese una delle follie del secolo: la "ballettomania".

La danza accademica raggiunge in quest'epoca il culmine della bellezza astratta e dell'evoluzione tecnica. In primo piano è l'elevazione, lo slancio verso l'alto che sembra sfidare la legge di gravità e che caratterizza lo stile del secolo, sublimando metaforicamente le passioni terrene dei protagonisti in una tensione trascendente. Se le soliste sono sempre più virtuose, i corpi di ballo, molto numerosi, costruiscono complesse e perfette geometrie simmetriche, dove il massimo dell'eccellenza consiste nel massimo dell'uniformità stilistica. L'opera dei riformatori, che avevano lottato per una maggiore aderenza alla natura e per la differenziazione espressiva nel ballo, sembra aver lasciato ben poche tracce in Francia. La scelta della musica, sempre in secondo piano rispetto alle meraviglie estetiche del corpo danzante, è in genere soltanto funzionale al balletto e spesso stereotipata, affidata a musicisti specializzati e solitamente di mediocre levatura artistica.

I temi romantici assunti dal balletto sono principalmente quello fiabesco-gotico, che introduce in mondi notturni, magici e inquietanti, abitati da esseri ultramondani, e quello sereno e solare della vita agreste e della semplicità popolare, spesso fuso o contrapposto al primo. Esempio memorabile di questa doppia ispirazione è *Giselle* (1841); su libretto di

Théophile Gautier, musica di Adolphe–Charles Adam, coreografia di Jules Perrot e scene di Pierre Cicéri, il balletto unisce a un primo atto di vivace vita paesana scozzese un secondo “atto bianco” nel cupo mondo boschivo delle Villi, anime senza pace di fanciulle morte prima delle nozze. Piuttosto frequentate sono anche le tematiche esotiche e folkloriche (La révolte au sérail e La gitana di Taglioni, La Péri di Jean Coralli Peracini, Paquita di Joseph Mazilier, Napoli di Auguste Bournonville) e quelle diaboliche o magiche che si condensano a fine secolo attorno al motivo degli automi (Le diable boîteux di Coralli, Faust di Perrot, Le violon du diable e Coppelia di Arthur Saint–Léon). Coppelia (1870), su musica di Léo Delibes, è la storia di una beffa paesana che vede al centro una fanciulla–automa ed è considerato l’ultimo capolavoro di un romanticismo ormai lontano dalla vena originaria.

Esiti tardo–romantici nella Russia imperiale

Per tutto l’Ottocento la Russia diviene centro di confluenza di uomini e tendenze esterne; l’aristocrazia russa, infatti, predilige l’Europa e soprattutto la cultura francese e sotto la protezione della famiglia imperiale, che importa ballerini e maestri, coreografi e balletti dalla Francia e dall’Italia, la danza raggiunge in questo Paese notevoli livelli. Proprio un coreografo e maestro di ballo francese, Marius Petipa (1822–1910), con la sua cinquantennale attività nella scuola e nel balletto imperiali, finisce per portare il balletto russo di fine secolo a vette tecniche e compositive peculiari e di valore internazionale. Unendo la vivacità del ballo italiano alle grandi corallità dello stile francese, Petipa ottiene una qualità stilistica che si configura come tipicamente russa e protrae la stagione romantica, con grandi coreografie spettacolari, ben oltre il suo termine nel resto dell’Europa.

Negli ultimi anni del secolo, particolarmente fortunato e memorabile è l’incontro di Petipa con il primo grande autore di musica per balletto, Pëtr Il’ic Čajkovskij. La bella addormentata (1890), Lo schiaccianoci (1892) e Il lago dei cigni (1895) sono prodotti universalmente noti di questa collaborazione, in cui la musica cosmopolita, fluida, ricca di fantasia melodica e intrisa dell’intimismo decadente di Čajkovskij si amalgama mirabilmente con i preziosismi coreografici e la doviziosa teatralità di Petipa.

La tecnica italiana e il “ballo grande”

Dopo l’intensa stagione del ballo epico di Viganò, l’Italia si configura soprattutto come generatrice e formatrice di grandi interpreti che invadono tutta l’Europa. All’origine di questa fioritura di ballerini mirabili è senza dubbio da porre l’opera didattica di Carlo Blasis (1797–1878), che sistematizza in maniera incomparabile le recenti innovazioni della tecnica accademica.

Nel suo Trattato elementare, teorico e pratico dell’arte e della danza (Traité élémentaire, théorique et pratique de l’art de la danse) del 1820, Blasis si sforza di organizzare in un complesso organico di regole tecniche ed espressive tutti gli apporti innovativi degli ultimi decenni, tenendo conto delle esigenze esecutive e rappresentative del balletto e interpretando con

sensibilità il gusto dell'epoca. Filtrandoli in uno stile decisamente neoclassico, Blasis compone in un apparato normativo efficacemente trasmissibile i virtuosismi tecnici delle punte e dell'elevazione con l'espressività della mimica corporea, immettendoli in un sistema didattico che esalta l'"estro" individuale dell'artista.

Blasis è così l'autentico fondatore della didattica moderna della danza classica, che con lui si trasforma in un vero e proprio sistema organico. Seguendo i suoi insegnamenti, Enrico Cecchetti (1850–1928) – maître de ballet imperiale di San Pietroburgo, dei Ballets Russes di Diaghilev e alla Scala di Milano – forma tra i due secoli generazioni di ballerini.

Nell'Ottocento, per quanto riguarda il balletto, l'Italia si distingue dalla Francia nella conservazione di una tradizione mimica più spiccata, nella maggiore importanza attribuita al ballerino, nell'intenso assorbimento al suo interno della danza popolare e nella vivacità umorosa dei suoi interpreti. Se in Francia domina la danza "nobile", rigorosamente accademica ed elevata, in Italia prevale la danza "di carattere", vigorosa ed espressiva.

Sul finire del secolo, la felice conclusione del periodo risorgimentale ispira ottimismo economico e fiducia nel progresso all'intera società. Anche il balletto, come la poesia, si fa encomiastico, ampliandosi in spettacolarità e virtuosismo, e portando sulla scena grandi masse di figuranti in imponenti scenografie allegoriche. L'equilibrio raggiunto dalle opere di Viganò si spezza clamorosamente: pantomima e danza virtuosistica si separano nettamente, mentre domina il gusto della grandiosità visiva e coreografica. Nasce allora il "ballo grande" italiano che conosce un vero trionfo nei due ultimi decenni, soprattutto per merito di Luigi Manzotti.

Coadiuvato dalla musica di Romualdo Marenco e dalle scene di Alfredo Edel, nel 1881 Manzotti compone il gran ballo allegorico–storico Excelsior, esaltazione della tecnica e della civiltà, a cui fanno seguito Amor (1886) e Sport (1897), in un trittico spettacolare che segna l'apoteosi e al tempo stesso segna la decadenza del balletto ottocentesco.

Il pianoforte

Il pianoforte subisce, nel corso dell'Ottocento, importanti innovazioni tecniche, legate all'evoluzione del linguaggio musicale e ai cambiamenti del gusto, che ne fanno lo strumento della grande epopea romantica.

Meccanica e innovazioni tecniche

Il pianoforte è uno strumento che si può fregiare di una paternità certa: Bartolomeo Cristofori, cembalario padovano al servizio di Ferdinando de' Medici granduca di Toscana, lo inventa applicando una meccanica di tipo percussivo al clavicembalo e Scipione Maffei ne pubblica una descrizione corredata di schema della meccanica nel 1711 sul "Giornale dei letterati d'Italia". Il nuovo strumento, chiamato da Maffei "gravecembalo col piano e forte", assume poi il nome di pianoforte o fortepiano: i due termini

convivono e vengono usati indifferentemente, mentre oggi “fortepiano” si usa per designare gli strumenti più antichi.

Il pianoforte, sin dalla sua nascita, è soggetto a esperimenti e innovazioni tecniche, che continuano ancora oggi, anche se l'attuale standardizzazione ci indurrebbe a supporre il contrario. Nella prima metà dell'Ottocento le meccaniche prevalenti sono l'inglese e la viennese, quest'ultima adottata anche dai costruttori tedeschi. In quella inglese il martelletto è posto a una certa distanza sopra il tasto e viene azionato per mezzo di una bacchetta di legno che gli imprime una forte accelerazione, producendo una sonorità particolarmente brillante: i tasti di questi strumenti sono normalmente appesantiti da piombi. La meccanica viennese ha invece il martelletto imperniato direttamente sul tasto tramite una forcina, che inizialmente è in legno ma poi sarà sempre di ottone. I tasti sono leggeri, normalmente senza piombi e anzi, ancora negli anni Venti, vengono spesso scavati di sotto come avveniva per i cembali, allo scopo di permettere il loro ritorno in posizione di riposo senza aggiungere peso. Il suono di questi pianoforti è più dolce, più espressivo e più sensibile alle sfumature, tanto che Beethoven preferisce i piani viennesi, nonostante gli vengano regalati sia un pianoforte della ditta francese Erard e sia uno dell'inglese Broadwood.

Le innovazioni tecniche apportate ai pianoforti sono numerosissime: alcune sono determinanti per lo sviluppo successivo, altre hanno importanza per un periodo limitato di tempo, altre ancora rimangono semplici esperimenti senza seguito. L'estensione della tastiera, dalle cinque ottave classiche dei grandi cembali e dei pianoforti fino al 1790 circa (l'ambito usato da Mozart) subisce rapide trasformazioni nel giro di pochi anni: prima si estende negli acuti fino al Fa, poi nei gravi fino al Do, poi ancora negli acuti fino al La, infine nei gravi fino al La.

Troviamo anche un'estensione di sei ottave da Do a Do, che viene utilizzata dai primi del secolo per più di 20 anni. John Broadwood arriva a cinque ottave e mezzo già negli ultimi anni del Settecento, come anche alcuni costruttori viennesi tra i quali Anton Walter. Streicher costruisce piani di sei ottave già nel 1803 e di sei e mezzo nel 1808. Non si definiscono però formati standard: infatti nel primo decennio del XIX secolo, quando già si usano sei ottave e mezzo, vengono ancora costruiti strumenti di sole cinque ottave. Non solo, ma queste difformità si trovano anche nella produzione dello stesso costruttore: Streicher, ad esempio, ancora nel 1826, costruisce piani di sole sei ottave.

È possibile però definire a grandi linee l'evoluzione della tastiera: attorno al 1825 è normale l'estensione di sei ottave e mezzo, che alcuni continueranno a usare fin quasi il 1840, quando altri arriveranno quasi alle sette ottave, l'estensione massima raggiunta nell'Ottocento, adottata universalmente solo nella seconda metà del secolo.

I progressi tecnici del pianoforte sono strettamente legati all'evoluzione del linguaggio musicale e ai cambiamenti del gusto, come testimonia

l'interessamento di Beethoven, che richiede espressamente ad alcuni tra i più rinomati costruttori attivi a Vienna, come Andreas Stein e Johann Andreas Streicher, tastiere più estese e una maggiore potenza sonora. Riguardo a quest'ultima caratteristica, una delle innovazioni tecniche più importanti è quella di apporre rinforzi alla struttura dello strumento, inizialmente consistenti in una sola barra metallica dalla parte degli acuti. Questa innovazione ha degli antecedenti nell'applicazione di rinforzi di metallo sul cembalo a opera di Joseph Smith, e sul piano verticale da parte di John Isaac Hawkins.

Broadwood li sperimenta prima del 1808 nei grandi piani a coda, dove, dal 1821, ne monta da tre a cinque. Erard ne fa un uso generale sui suoi strumenti dal 1824 e Broadwood dal 1827.

Ma, nonostante vengano già usate dai primi del secolo, il susseguirsi di brevetti per quasi 20 anni (Erard in Francia nel 1822, Matthias Müller in Austria nel 1829, Jakob Becker per i piani rettangolari nel 1839, John Morgan e Thomas e Alexander Smith in Canada nel 1840) ne dimostra la lenta adozione da parte dei costruttori: di fatto il loro uso diventa generale solo verso la metà del secolo.

Questa innovazione ha grandi conseguenze sul futuro sviluppo dei pianoforti; questi rinforzi metallici sopportano infatti una maggiore trazione rispetto alla sola struttura di legno dello strumento, permettendo di aumentare la tensione delle corde, che diventano via via sempre più spesse in funzione di una maggiore potenza di suono.

L'accresciuto calibro delle corde porta al conseguente ispessimento della tavola armonica e, soprattutto, alla necessità di una meccanica più pesante per corde che devono ora essere sollecitate in maniera più energica. Ma la maggiore trazione induce a sua volta un aumento dei rinforzi di metallo: è una rincorsa della quale non si intravede ancora oggi la fine e che fa un salto di qualità con il brevetto del 1855, a opera della ditta Steinway & Sons di New York, del telaio fuso in un blocco unico e delle corde incrociate tuttora in uso.

L'uso dei rinforzi di metallo può essere considerato il vero spartiacque tra il vecchio e il nuovo pianoforte: gli strumenti aumentano sempre più di peso, cambia la sonorità, che diviene via via più potente e più cupa, e cambia la tecnica di chi suona, che deve impiegare nell'esecuzione un peso sempre maggiore per lanciare martelletti sempre più pesanti a sollecitare corde sempre più spesse e tese. Il processo continua ancora oggi, come si può facilmente osservare paragonando la sonorità di uno strumento costruito prima della seconda guerra mondiale con quella di uno prodotto negli ultimi anni. Per questi motivi alcuni accordi nel registro grave o certi pedali prescritti da Beethoven nelle sue sonate non sortiscono un buon effetto sui pianoforti moderni, i cui suoni cupi producono una confusione ben diversa dalle sonorità chiare e aperte degli strumenti dell'epoca.

Un'altra innovazione determinante sullo sviluppo futuro del pianoforte, che ne modifica decisamente il timbro, è quella di ricoprire la parte lignea dei

martelletti con uno spesso strato di feltro, come si usa ancora oggi. I primi esperimenti sull'utilizzo dei feltri risalgono agli anni Venti, a cura di Henri Pape, ma anche questa invenzione prende piede solo nella seconda metà del secolo, perché fino a questo momento si continua a utilizzare martelletti ricoperti di pelle.

Tra le innovazioni che hanno una certa influenza ma soltanto per un periodo limitato sono da annoverare vari effetti, tra cui le cosiddette "turcherie", che consistono in meccanismi azionati dai pedali, che nei primi due decenni del secolo raggiungono spesso il ragguardevole numero di cinque, sei, sette. Gli "effetti speciali" sono svariati: si va dalla grancassa, ottenuta con un batacchio che dall'interno della cassa batte direttamente contro la tavola armonica, al fagotto, un cilindro di pergamena che sfiora le corde basse e produce una vibrazione che rievoca il timbro dello strumento ad ancia doppia. I campanelli sono dei veri e propri campanelli di metallo percossi da altrettanti piccoli martelletti metallici, mentre il pedale del piano, che frappono una stoffa sottile tra i martelletti e le corde, produce un suono che non è solo più debole, ma cambia notevolmente di timbro. Questi e altri effetti non hanno lasciato traccia, rimanendo legati alla moda del periodo. Gli unici due meccanismi sopravvissuti fino a oggi sono il pedale di risonanza che, alzando gli smorzatori, prolunga il suono delle corde percosse e permette alle altre di entrare in vibrazione per simpatia, e il pedale che, spostando lateralmente la tastiera, permette di percuotere una sola corda, producendo suoni più flebili ma senza il cambiamento di timbro provocato dal pedale del piano.

I diversi tipi di pianoforte

Nei primi decenni dell'Ottocento vengono costruiti pianoforti di diverse fogge, dei quali gli unici che sopravvivono sono quello verticale e quello a coda, mentre gli altri hanno fortuna solo per un certo numero di anni.

Il piano-giraffa, che nasce all'incirca nel 1789, ha la forma del claviciterio, ma è molto più ornato da colonne, grossi intagli, dorature; quello a piramide, che prosegue una tradizione iniziata con i cembali, viene costruito già nel 1745 da Christian Ernst Friederici, ma diventa di moda solo negli anni Venti sotto forma di piano-lira, inventato probabilmente a Berlino nel 1824.

I piani rettangolari, inizialmente simili a tavolini con una piccola tavola armonica sulla destra, nell'Ottocento sono provvisti di tavola armonica lungo l'intero perimetro, diventando strumenti ingombranti e pesanti ma dotati di una sonorità piena e pastosa.

Ne vengono costruiti in grandi quantità fino alle soglie del Novecento.

Il primo piano verticale è quello costruito nel 1739 da Domenico Del Mela di Gagliano del Mugello presso Firenze, che continua l'antica tradizione dei claviciteri, come pure quello fabbricato a Londra nel 1795 da William Stodart, che non è propriamente uno strumento da studio, come sono i piani verticali moderni, quanto piuttosto un grande piano a coda che, grazie alla posizione

verticale di quest'ultima, è più facilmente trasportabile. Il primo pianoforte verticale con caratteristiche paragonabili a quelle moderne può essere considerato lo strumento costruito da Robert Wornum nel 1811, cui seguono altri modelli, tra cui di particolare interesse sono quelli di Muzio Clementi, Henri Pape e Ignace-Joseph Pleyel, ma è solo dalla seconda metà del secolo che questo tipo di pianoforte ha una diffusione paragonabile a quella odierna.

L'alto livello tecnologico necessario per produrre meccaniche efficienti premia la serializzazione del lavoro, che prende piede molto presto in Inghilterra, dove già ai primi dell'Ottocento le ditte producono pianoforti in quantità ineguagliate dagli altri Paesi europei (John Broadwood tra il 1800 e il 1810 produce 9 mila piani rettangolari e 3 mila a coda). Per avere un'idea di grandezza è utile il paragone del numero di pianoforti usciti dalle ditte che hanno la maggiore produzione nelle rispettive aree geografiche tra il 1820 e il 1830: l'inglese Broadwood più di 18 mila, la francese Erard 3.800, la tedesca Breitkopf 500, l'austriaca Streicher circa 260.

Diverse ditte francesi raggiungono produzioni notevoli a metà del secolo, cosa che accade anche negli Stati Uniti, mentre l'industrializzazione nei Paesi germanici si afferma solo nella seconda metà del secolo: tra il 1850 e il 1860 l'austriaca Bösendorfer produce 2 mila pezzi, la francese Pleyel 15 mila, l'inglese Collard 16 mila (ma tra il 1840 e il 1850 ne fabbrica ben 25 mila), l'americana Chickering 12 mila.

La produzione industriale è sostenuta da una notevole richiesta, alimentata non solo dai rampolli dell'alta e della piccola borghesia, ma anche dalla moda di arredare i salotti con il pianoforte, che diventa uno status symbol, sinonimo al tempo stesso di ricchezza e di raffinatezza.

In Italia, dove manca la capacità di costruire pianoforti su scala industriale, molti costruttori non firmano neppure i loro strumenti, altri ancora, per vendere meglio in un periodo in cui il mercato è invaso da quelli importati d'oltralpe, soprattutto viennesi, li firmano con nomi germanici, a volte apponendo addirittura l'indicazione di Vienna come sede della loro fantomatica ditta.

Il repertorio

La diffusione a livello continentale di un circuito che si alimenta di concerti pubblici eseguiti da solisti che girano l'Europa in lungo e in largo e la fissazione del repertorio comprendente musiche del passato dal quale attingere per alimentare questa attività sono le grandi novità di questo secolo, anche se hanno i loro prodromi già alla fine del secolo precedente. È anche a causa di questo fenomeno che sono stati rigorosamente selezionati autori e generi da tramandare, cosicché la visione che noi abbiamo dell'Ottocento è mediata da questa selezione, anche se di ciò che di meglio è stato prodotto.

Infatti l'Ottocento è anche il secolo delle opere didattiche e da salotto, che formano un enorme repertorio di consumo: trascrizioni, variazioni e

parafrasi su arie d'opera e su sinfonie celebri, sonatine, pots-pourris, marce, danze, descrizioni di battaglie e di episodi vari, come il divertentissimo, ironico Piccolo treno di piacere di Rossini. Tra questo repertorio e la produzione di alto livello si colloca l'attività del grande musicista che lo nobilita e trasfigura a livello artistico, come fa Chopin con valzer, polacche e mazurche e Schumann con i suoi "pezzi caratteristici". Spesso, attingendo da questo stesso repertorio, vengono scritti brani tecnicamente difficili, che i grandi virtuosi come Liszt portano nelle sale da concerto di tutto il mondo.

In Europa – soprattutto nelle grandi capitali come Vienna, Parigi e Londra – si forma una moltitudine di studenti di pianoforte: si calcola che nella sola Vienna, già alla fine del Settecento, vi siano circa 6 mila allievi e 300 insegnanti. La grande richiesta di musiche per pianoforte conseguente a questo diletterismo diffuso, unita ai progressi tecnologici nella stampa musicale, induce alla trasformazione industriale dell'editoria musicale.

L'Ottocento è anche il secolo d'oro della trattatistica: dai primi due trattati espressamente dedicati al pianoforte, pubblicati entrambi nel 1797 rispettivamente da Peter Molchmeyer e da Ignace-Joseph Pleyel e Jan Ladislav Dussek, è tutto un susseguirsi di trattati, metodi, studi progressivi, tuttora utilizzati dagli studenti di pianoforte, come gli studi di Muzio Clementi, Carl Czerny, Hans Guido Bülow e Chopin.

Già nei primi anni del secolo si afferma la tendenza ad adottare un solo trattato per l'intero conservatorio: nel 1803 a Parigi viene formata una commissione per redigere quello a uso delle classi di pianoforte, e della stesura viene incaricato Louis Adam. Il trattato, stampato l'anno dopo, vede molte ristampe e traduzioni durante gli anni successivi. Nella Milano napoleonica succede qualcosa di analogo, allorché l'assemblea degli insegnanti, riunita il 16 novembre 1811, elegge a trattato ufficiale del conservatorio, cui tutti gli insegnanti di pianoforte si devono uniformare, quello del concertista Francesco Pollini.

Il romanticismo segna la crisi delle grandi forme come la sonata, che, tramandata dal periodo classico, subisce modificazioni al suo interno, diventando spesso un conglomerato di forme brevi. Sono proprio queste ultime che si addicono meglio all'esigenza romantica di esprimere il singolo sentimento, lo stato d'animo momentaneo: si tratta di pezzi caratteristici, di volta in volta chiamati improvviso, romanza, capriccio, ballata, preludio, notturno, bagatella, oppure contrassegnati solo da un titolo, spesso costituiti da una struttura ABA.

Il pianoforte è lo strumento di accompagnamento per eccellenza: nel Lied il pianoforte dialoga con la voce ed esprime gli aspetti più reconditi dei sentimenti e delle immagini, quelli che la parte vocale, vincolata alla limitatezza della parola, non riuscirebbe a descrivere. Così nei Lieder di Schubert e di Schumann il canto racconta, mentre il pianoforte sottolinea gli stati d'animo in tutta la loro profondità e complessità. Si tratta di un completo ribaltamento rispetto alla poetica precedente, secondo la quale

l'espressione dei sentimenti ha il suo strumento più fedele nella voce, alla cui espressività devono tendere tutti gli strumenti musicali.

Nell'Ottocento il pianoforte è anche un importantissimo mezzo di diffusione della cultura musicale perché, attraverso le trascrizioni e gli arrangiamenti, permette la conoscenza di brani vocali o sinfonici con i quali molte persone difficilmente verrebbero a contatto: pensiamo alle fantasie su arie operistiche italiane, alle trascrizioni di Lieder di Schubert e di sinfonie di Beethoven e Berlioz, di fughe per organo di Bach, di brani tratti dalle opere di Wagner realizzati da Franz Liszt.

I compositori

Nell'Ottocento nascono i récitals, sull'onda del virtuosismo solistico che ha in Paganini il suo capostipite. In realtà Paganini prosegue una tradizione tutta italiana di virtuosi di violino, ma, a differenza di quanto avveniva prima, egli gira in lungo e in largo l'Europa tenendo récitals in sale pubbliche da concerto. Col suo violino Paganini dà un innegabile impulso a questa nuova tendenza, che porta molti interpreti anche di pianoforte a imitarlo. Emblematica è la vicenda di Franz Liszt, che decide di intraprendere la strada del virtuosismo tecnico e dei concerti solistici per emulazione del grande violinista. Nell'Ottocento nasce anche la figura del solista interprete, che esegue musica altrui e che non compone, mentre prima, normalmente, il solista suonava soprattutto musiche sue, spesso improvvisandole.

Muzio Clementi è universalmente considerato il padre del pianoforte, soprattutto per l'elaborazione di una tecnica particolarmente evoluta per i suoi tempi e di un linguaggio che, sfruttando le possibilità dinamiche dello strumento, si caratterizza per i forti contrasti. L'attività di Clementi spazia in vari campi: come esecutore solca le platee di tutta Europa, sia come virtuoso di pianoforte, sia come direttore d'orchestra, che dirige suonando il pianoforte. Egli ha il merito di trarre dall'oblio musiche cembalistiche di grandi autori del passato, Bach e, soprattutto, Scarlatti, che esegue nei suoi concerti e pubblica in prima edizione moderna. In questa attività Clementi è un precursore del nuovo gusto per la musica del passato, ma non per questo è meno attento alla musica contemporanea; non gli sfugge infatti l'importanza di un autore come Beethoven e del quale pubblica, a costo di difficili trattative, varie composizioni.

All'attività di editore Clementi affianca anche quella di costruttore di pianoforti, per i quali studia personalmente le innovazioni tecniche da apportare.

Ludwig van Beethoven subisce l'influenza di Clementi e da lui riprende la pienezza sonora, l'ampia gamma dinamica, gli effetti orchestrali e la tecnica virtuosistica, creando un linguaggio potentemente drammatico. Si può rintracciare un filone che da Clementi, attraverso Beethoven e, tramite il suo allievo Carl Czerny, arriva fino a Liszt, allievo a sua volta di Czerny e punto d'arrivo del virtuosismo pianistico ottocentesco. A questo filone si possono ascrivere i grandi esecutori che nell'Ottocento hanno strabiliato le platee

dell'Europa intera, lasciandoci preziosi studi tecnici anche se non sempre musiche di grande livello artistico: John Field, Ignaz Moscheles, Friedrich Kalkbrenner, Sigismund Thalberg, Anton Rubinstein, Hans von Bülow, Karl Tausig e, in Italia, Polibio e Adolfo Fumagalli e Francesco Pollini. Comune denominatore delle loro composizioni sono le notevoli difficoltà tecniche, i forti contrasti drammatici e l'uso del pianoforte come strumento corposo, quasi sinfonico, da sala da concerto appunto.

Accanto a questi musicisti operano altri compositori che hanno una diversa ascendenza storica, rifacendosi in modo più o meno diretto alla lezione di Mozart, tramandata anche grazie al suo allievo Johann Nepomuk Hummel, autore di un importante trattato e affermato compositore. A questo filone, basato su una tecnica fluida, capace di mettere in rilievo la chiarezza della tessitura, l'eleganza e l'espressione dei sentimenti, si ricollegano in varia misura alcuni tra i maggiori compositori dell'Ottocento, come Franz Schubert, Fryderyk Chopin, Robert Schumann, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Johannes Brahms.

Fryderyk Chopin ha scritto quasi esclusivamente per pianoforte, strumento che egli stesso suonava e per il quale ha sviluppato un linguaggio originale, caratterizzato da un'armonia ricca di ornamentazioni, dissonanze e appoggiature. Sarebbe forse interessante una sua rilettura tenendo conto della grande tradizione cembalistica francese, cui queste caratteristiche sembrano essere debitorie.

L'influenza di Chopin è vasta e duratura: non sembra azzardato l'accostamento al mondo musicale tutto particolare del francese Claude Debussy, non a caso un altro autore che, come Chopin, ha scritto quasi esclusivamente per pianoforte. È inoltre difficile pensare a certe fioriture e dissonanze tipiche dell'improvvisazione da pianobar senza la lezione di Chopin.

I salotti svolgono un'attività di grande importanza, raccogliendo attorno alle esecuzioni ristrette cerchie di appassionati. È ai salotti di Parigi che Chopin, dopo un primo periodo da virtuoso itinerante, si dedica quasi esclusivamente, mentre Schubert, che non è mai stato un virtuoso della tastiera, svolge buona parte della sua attività nei salotti di Vienna.

Se si confrontano le date di morte dei grandi compositori che hanno scritto per pianoforte ci si accorge che la maggior parte di essi muore nella prima metà del secolo: Ludwig van Beethoven nel 1827, Franz Schubert nel 1828, Muzio Clementi nel 1832, Felix Mendelssohn-Bartholdy nel 1847, Fryderyk Chopin nel 1849. Robert Schumann muore nel 1856, l'anno dopo il brevetto di Steinway, e solo il longevo Franz Liszt e Johannes Brahms muoiono nel tardo Ottocento, rispettivamente nel 1886 e nel 1897. La grande musica romantica è quindi scritta per strumenti assai diversi da quelli in uso oggi: telaio in legno, martelletti ricoperti di pelle, meccanica leggera e, cosa più importante, tecnica e prassi esecutiva assai lontane dall'uso moderno. È questo lo strumento della grande epopea romantica, alla quale il pianoforte,

più di ogni altro strumento, ha legato la propria esistenza e la propria ragion d'essere e di cui si può dire che sia stato il principe degli strumenti.

La musica in salotto e in casa

La musica in casa e la musica in salotto sono due manifestazioni tipiche della cultura musicale dell'Ottocento. Per il ceto borghese la musica rappresenta un'occasione di affermazione sociale, non solo nell'ambito del concerto pubblico, ma anche in quello della prassi musicale privata. Nel corso del secolo cresce dunque il numero dei dilettanti, mentre il pianoforte diventa arredo indispensabile del salotto borghese.

Premessa

Le comuni espressioni “musica domestica” e “musica da salotto”, che traducono i termini tedeschi Hausmusik e Salonmusik, hanno un significato in parte affine. La prima espressione (“musica domestica”) ha però un significato più ampio, in quanto indica sia la musica eseguita tra le pareti domestiche, quindi una prassi musicale, sia la musica composta appositamente per essere eseguita in casa, quindi un repertorio musicale. Protagonisti di questa prassi e destinatari di questo repertorio sono singoli dilettanti oppure familiari e amici accomunati dal piacere di suonare insieme. La seconda espressione (“musica da salotto”) ha invece un significato più specifico, in quanto indica la produzione musicale destinata a essere eseguita nei salotti europei dell'Ottocento e degli inizi del Novecento, all'incirca sino alla prima guerra mondiale. Il repertorio della Hausmusik, proiettato all'interno della cerchia domestica, ha in generale un carattere intimistico, mentre la Salonmusik, destinata all'esibizione, è più spesso sentimentale e brillante.

Musica in casa

A cavallo tra Settecento e Ottocento la borghesia europea, che aspira a diventare classe sociale egemone, vede nella musica un utile strumento per affermare il proprio prestigio. Parallelamente alla diffusione del concerto pubblico, che si contrappone a quello privato di tradizione aristocratica, si consolida così l'abitudine di suonare in casa per diletto o edificazione. Il salotto e il pianoforte sono i simboli di questa pratica musicale che permette alla borghesia di coltivare direttamente tutta la letteratura musicale, persino quella sinfonica e operistica, attraverso l'uso della trascrizione. Protrattasi sino al primo Novecento, questa tradizione viene messa in crisi dalla diffusione del grammofono e della radio che vanificano il ruolo attivo svolto dall'amatore.

La prassi musicale domestica trova la sua definizione più completa nel termine Hausmusik. Nel Seicento, prima ancora di indicare un costume musicale, questo termine veniva utilizzato come titolo di raccolte di Lieder d'ispirazione luterana e di destinazione domestica. Nel Settecento, invece, lo si incontra raramente, nonostante l'abbondanza di musica composta espressamente per dilettanti, mentre diventa frequente a partire dalla metà

dell'Ottocento, quando si accentua il divario tra musica d'arte rivolta ai professionisti e musica d'uso rivolta agli amatori. Infatti, finché la letteratura cameristica si mantiene a un livello di difficoltà accessibile anche ai dilettanti, essa può risuonare tra le pareti domestiche secondo la sua più autentica destinazione (in questo senso la musica da camera, sino al primo Ottocento, può essere considerata a pieno titolo Hausmusik). Ma in seguito Lieder, quartetti e trii, analogamente alla letteratura pianistica più "impegnata", richiedono crescenti capacità interpretative, tanto da esigere anch'essi l'esecuzione concertistica. Per questo, a metà Ottocento, compositori ed editori avvertono la necessità di precisare negli stessi titoli la destinazione domestica di alcuni pezzi. Così nel 1855, il musicista tedesco Wilhelm Heinrich von Riehl include nelle sue raccolte di Lieder - intitolate per l'appunto Hausmusik - "solo semplice, facile Hausmusik tedesca". Nella Prefazione, inoltre, esalta la genuinità della Hausmusik (contrapposta alla vacuità della Salonmusik) e ne enfatizza la germanicità, con evidenti implicazioni ideologiche nazionalistiche e conservatrici che verranno riprese successivamente dal nazionalsocialismo.

Strumenti e forme

Lo strumento principale del far musica in casa è il pianoforte.

Per tutto l'Ottocento dilaga in Europa, come anche in America, un'autentica "mania" per questo strumento, alimentata dall'importanza sociale attribuita allo studio del pianoforte e, in particolare, dall'opinione che l'insegnamento del canto e del pianoforte siano necessari nell'educazione delle ragazze di buona famiglia. La diffusione capillare dello strumento a martelletti viene poi resa possibile dall'immissione sul mercato, in grande quantità, di modelli economici e adatti all'uso domestico, come il "pianino" (l'odierno pianoforte verticale), introdotto nel 1811.

Il pianoforte conquista un ruolo centrale nella Hausmusik, anche in ragione della sua versatilità. Viene infatti utilizzato nel ruolo di sostegno armonico in svariati generi vocali e strumentali, nel ruolo di strumento solista e, infine, nell'esecuzione a quattro mani. Se l'esecuzione solistica spinge a un solitario fantasticare, quella a quattro mani favorisce invece la socialità, rappresentando per tutto il secolo il modo più semplice di far musica insieme, ma anche la forma più conveniente di relazione sociale per estranei di sesso diverso. L'esecuzione a quattro mani mantiene un ruolo privilegiato nelle abitudini musicali della borghesia europea, salvaguardando la tradizione della Hausmusik, sino ai primi decenni del Novecento, quando i generi cameristici più impegnativi hanno già da tempo lasciato la casa per la sala da concerto. Accanto al pianoforte, gli strumenti preferiti sono la chitarra, l'arpa, il mandolino e, ancora, il flauto, il violino e il violoncello (anche in formazioni cameristiche, il quartetto d'archi, contrariamente all'esecuzione pianistica, rimane prerogativa maschile).

Theodor W. Adorno

Adorno e la sua infanzia musicale A quattro mani, ancora una volta

La musica che siamo avvezzi a chiamare classica io ho cominciato a conoscerla da bambino suonando a quattro mani. Della letteratura sinfonica e da camera entrava quasi tutto nella vita domestica grazie a tutti quei volumi oblunghi rilegati rigorosamente in verde. Sembravano fatti per girarne le pagine, e io potevo girarle, affidandomi solo al ricordo e all'orecchio. Vi si trovavano persino, in curiosi arrangiamenti, le sonate per violino di Beethoven. Taluni pezzi, per esempio la Sinfonia in sol minore di Mozart, si impressero a quel tempo in me al punto che ancor oggi mi sembra nessuna orchestra possa mai dar vita alla tensione dell'introduttivo movimento in ottavi quanto l'avventuroso entrare del secondo esecutore. Questa musica si diffondeva per la casa come nessun'altra. Era tirata fuori dal pianoforte come se questo fosse un mobile, e quelli che la trepestavano senza ritegni di fronte a intoppi e note false appartenevano di diritto alla famiglia.

Il suonare a quattro mani me lo avevano deposto quale dono augurale nella culla i geni del borghese diciannovesimo secolo all'inizio del ventesimo. La musica a quattro mani: era quella con cui si poteva avere a che fare a vivere ancor prima che la vocazione alla musica imponesse di per sé di lavorare duramente in segreta solitudine. Ciò è rivelatore non solo di come si suonasse ma anche di ciò che si suonava. Giacché la letteratura che era considerata classica è quella di un'epoca che si estende per almeno un secolo: essa stessa predestinata alla pratica del suonare a quattro mani. Comincia con Haydn e termina con Brahms. Bach è straordinariamente inadatto all'interpretazione a quattro mani, e non mi posso ricordare dalla mia infanzia se mai sia stato suonato così. La musica moderna posteriore a Brahms si esclude già per le difficoltà manuali e ancor più per l'autonomia irriducibile dei suoi timbri. È dunque la musica sinfonica in senso stretto a essere o esser stata adattabile a questo modo di suonare. Risale però all'epoca in cui la borghesia coltivava direttamente la musica. Se è giusta la teoria di Bekker, secondo cui la musica sinfonica possiede forza configuratrice di una comunità, tale comunità è pur sempre una comunità di singoli. Nella grande totalità della sinfonia il singolo ritrova la sua autoconferma e glielo prova la possibilità di portarsi in casa la sinfonia, senza che nulla vada perduto della sua compiutezza, allo stesso modo che appende alla parete i ritratti dei suoi amati classici. Eppure il suonare a quattro mani era qualcosa di meglio dell'Isola dei Morti sopra il buffet; per possederla, ci si doveva conquistare la sinfonia effettivamente, si doveva cioè suonarla. E il bravo borghese la suonava non del tutto per sé solo; non poteva, com'era abituato a fare per i pezzi lirici del suo Grieg, modificare tempo e dinamica secondo il capriccio del suo sentire bensì era tenuto a seguire il testo e le prescrizioni dell'opera se non voleva "uscire", cioè perdere l'intesa col partner di tastiera. Ma c'era di più; il segreto del suonare

a quattro mani sembrava per qualche verso inerire alle stesse opere così interpretate.

Non è un caso che la letteratura pianistica di “composizioni originali” a quattro mani si limiti a quell’epoca. Il suo maestro vero è Schubert. Le più importanti delle sue opere a quattro mani, la Grande Sonata, la Fantasia in fa minore, il Divertimento all’ungherese, il Rondò in la maggiore e anche le Marce militari, sono stilisticamente tutte abbastanza prossime all’orchestra; scritte per pianoforte solo perché non aveva la possibilità di farle eseguire da un’orchestra o per ragioni di fretta, palesano chiaramente quell’ambiguo dosaggio di sinfonismo oggettivo ed esercizio privato della musica che può fornire tutto sommato importanti regole per comprendere la pratica compositiva dell’Ottocento. E viceversa: se si suonano a quattro mani brani delle sinfonie di Schumann o di Brahms si resta stupefatti quanto bene funzionino: fin troppo; persino un brano compositivamente così ricco come il primo tempo della Quarta Sinfonia di Brahms, a quattro mani riesce con tale ovvietà, da indurmi al tenace sospetto che sia nato originariamente come duetto, e che solo più tardi sia stato elevato, da quell’unilaterale tragico intimismo, alla complessità della strumentazione. Per contro ogni esecuzione a quattro mani è incerta e precaria; il risonare momentaneo proprio del pianoforte non consente la compensazione ritmica possibile invece alle vibrazioni delle corde del violino, e a due solisti al pianoforte, pur abilissimi nel tenere il ritmo, riuscirà più difficile un’esecuzione precisa che non a un’orchestra di medio valore. L’ascolto completo di un’esecuzione a quattro mani di rado è un piacere. E tuttavia ha mantenuto il suo ruolo rilevante per un buon secolo, avendo salvaguardato da solo la tradizione del far musica nelle case private, le quali nel frattempo hanno perduto anche la musica da camera. Nell’epoca della rigorosa divisione del lavoro i borghesi hanno difeso l’ultima loro musica nel fortillio del pianoforte che presidiavano in forze; con una disinvoltura a vero dire ben poco preoccupata delle orecchie dei non addetti. Gli stessi errori, inevitabili, avevano un nesso attivo con le opere ignote ormai a coloro che andavano ad ascoltarle rapiti in impeccabili esecuzioni concertistiche. I suonatori a quattro mani la pagarono apparendo vecchioti e casalinghi, dilettanteschi e sprovveduti. Ma il loro dilettantismo non è nient’altro che l’eco e l’ultimo prodotto della vera tradizione del far musica. Resta da domandarsi per chi a buon diritto suoni l’ultimo artista una volta morto l’ultimo dilettante che vive del sogno di essere artista anche lui. Non sarà una comunità di canterini a poterlo sostituire.

Pertanto non fa meraviglia se il suonare a quattro mani è nel frattempo pratica scomparsa. Non capita più di imbattersi in romanzi in cui studentesse di pianoforte siano rapite dai loro rapinosi maestri, così come, per via delle automobili fornite di radio e mangiadischi, non più trottano o galoppiano sulla tastiera a quattro mani equipaggi che, le teste ritmicamente annuenti di bravi cavalli, portino a termine perigliosamente ma non senza fierezza il loro esimio Mozart o il loro nobile Brahms. Il suonare a quattro mani è divenuto

oggetto di mero ricordo, e solo pochi sono ancora quelli che praticano quest'arte desueta e certo solo musicisti. Ma si potrebbe pensare che talune opere, che invano risuonano nella loro grandiosità orchestrale e solo a prezzo di grandi fatiche, si manifestino al timido gesto del ricordo che il segreto condivide con loro: l'aver parte come uomini umani alla vita della società. Se dei solitari, che non possono sperare di avere degli ascoltatori ma che nemmeno devono temerli, qualche volta hanno tentato di suonare a quattro mani, non è stato necessariamente un male per loro. In fin dei conti si trova sempre un ragazzino disposto a voltargli i fogli.

T.W. Adorno, *Impromptus. Saggi musicali (1922-1968)*, trad. it. di C. Mainoldi, Milano, Feltrinelli, 1973

La letteratura è abbondante in questo settore e viene diffusa pure sotto forma di pubblicazioni periodiche. Di limitato impegno tecnico e modeste pretese interpretative, comprende generalmente brani di breve respiro come pezzi a carattere descrittivo, rondò, variazioni su arie e motivi in voga, fantasie, pots-pourris, danze e marce, ma anche sonate e sonatine dalle finalità paradidattiche. Altrettanto vasta è la produzione di musica vocale da camera (*Lieder*, *mélodies*, romanze, canti popolari, ecc.). La pressante richiesta di nuove musiche da parte dei dilettanti viene soddisfatta sia da nomi oggi dimenticati, sia dai musicisti maggiori che riescono a conciliare le esigenze del mercato con la propria ispirazione: primo fra tutti Schubert, l'autore più prolifico di *Lieder* e di pezzi a quattro mani. Un esempio di nobile *Hausmusik* è offerto anche da alcune opere pianistiche di Schumann (come *Carnaval op. 9*), pensate per l'esecuzione all'interno di una cerchia ristretta di musicisti e intellettuali.

Alle stesure originali va poi aggiunto un gran numero di trascrizioni nate non soltanto a uso dei dilettanti, ma anche dei musicisti di professione. La maggior parte della produzione è destinata al pianoforte solo o a quattro mani, ma esistono riduzioni e arrangiamenti per i più svariati organici.

Musica in salotto

Se la musica in casa è un fenomeno diffuso anche nella cerchia più modesta, la musica in salotto è piuttosto un'esclusiva della media e alta borghesia come dell'aristocrazia. Questa produzione non è omogenea: per il salotto nascono infatti pezzi in cui si esprime il più autentico spirito romantico, come i "poetici" valzer di Chopin, e al tempo stesso pezzi "prosastici" come *La prière d'une vierge* di Tekla Badarzewska. Anche i giudizi sulla musica da salotto, nel corso dell'Ottocento, rispecchiano questa ambiguità, dal momento che una distinzione netta tra la produzione concepita principalmente per lo svago dei dilettanti e la produzione nata sulla base di più valide motivazioni estetiche si registra soltanto alla fine del secolo: d'ora in poi il termine *Salonmusik* sarà riferito senza equivoci alla prima.

Il pianoforte (a due o a quattro mani) e la voce sono i protagonisti incontrastati della musica in salotto, così come di quella domestica (casa e salotto presentano infatti affinità di strumenti e forme). Al "pianino" subentra

però il pianoforte a coda e più tardi anche l'harmonium, mentre l'intimismo viene sostituito dalla brillantezza necessaria a intrattenere un uditorio più numeroso. In generale, infatti, il trattamento delle forme (tipici i rondò, le fantasie, i capricci, le variazioni, i brillanti valzer virtuosistici, le facili valse favorites, le polonaises e altre danze stilizzate) favorisce lo sfoggio di abilità o l'esaltazione di un facile sentimentalismo. All'inizio del secolo, quando i salotti delle capitali ospitano virtuosi come Thalberg e Czerny, il grado di difficoltà delle pièces de salon è notevole, ma va progressivamente abbassandosi per assecondare le esigenze dei dilettanti. Le complesse invenzioni timbriche e i tratti di scrittura più interessanti lasciano spesso il posto all'effetto facile e convenzionale di tipo descrittivo, come in *Les cloches du monastère* di Lefébre-Wély, pezzo amatissimo nei salotti del secondo Ottocento. Tema ricorrente di questa produzione dal carattere marcatamente commerciale e per questo spesso "triviale" è il vagheggiamento del passato, della solarità mediterranea e di un mondo di ideali raffinatezze.

Un genere tipico: la romanza

I protagonisti indiscussi della musica in casa e in salotto – la voce e il pianoforte – si trovano uniti nella romanza, il genere che meglio rispecchia il sentire borghese del XIX secolo. Fiorita in tutta Europa, la romanza assume denominazioni differenti, mantenendo sempre la funzione primaria di commuovere e allietare i dilettanti (per lo più donne) e il loro uditorio.

Malgrado il nome, questo genere rimane dunque ai margini della sensibilità romantica, contrariamente al Lied tedesco e alla mélodie francese che incarnano lo spirito del romanticismo attraverso un rapporto equilibrato tra musica e poesia e la valorizzazione del pianoforte.

Nella romanza di tipo più commerciale, i testi – di modesto valore – trattano temi in sintonia con la dominante ideologia borghese. La voce e l'accompagnamento musicale (quest'ultimo può essere affidato anche alla chitarra o all'arpa, rimanendo sempre in secondo piano) seguono schemi ritmici e armonici semplici e stereotipati. In particolare, la romanza da salotto italiana spesso non è altro che una riduzione a uso domestico del brano d'opera o un rimaneggiamento di materiale folklorico, dove l'elaborazione musicale resta estranea al contenuto poetico. Tra Ottocento e Novecento una scelta più attenta dei testi porta alla fusione di musica e poesia, non soltanto nelle liriche da camera intrise di sensualismo decadente di Ottorino Respighi e Ildebrando Pizzetti, ma anche nelle romanze di consumo, eppure di buon gusto, del celebre e prolifico "melodista" Francesco Paolo Tosti.

Balli moderni

Nell'Ottocento si verifica una rivoluzione decisiva nella pratica dei balli da sala, vale a dire la progressiva crisi dei tradizionali balli figurati senza contatto fisico tra i ballerini che, ancora all'inizio del secolo, contraddistinguono la vita di società in ambiente aristocratico e borghese, e

si assiste al diffondersi di nuovi balli – quali la polca, la mazurca e il valzer – caratterizzati dalla danza di coppia con i ballerini allacciati, in un contatto fisico prima d'allora inimmaginabile. Anche nella danza da sala si manifesta così la profonda rivoluzione della mentalità, e quindi dei comportamenti, che investe tutta la società europea nel XIX secolo.

La polca e la mazurca

La polca è una danza in 2/4 e, nonostante il nome che sembrerebbe suggerire una provenienza polacca, si tratta di una danza boema di origine contadina. Viene introdotta a Praga nel 1837 e nel 1839 viene portata a Vienna dalla banda di un reggimento boemo; lo stesso anno raggiunge anche San Pietroburgo, mentre l'anno successivo appare a Parigi, diventando presto di gran moda. Nel 1844 viene introdotta in Gran Bretagna dalla grande ballerina Carlotta Grisi in coppia con Jules Perrot (al Her Majesty's Theatre) e da qui la polca passerà, con grande successo, negli Stati Uniti.

La mazurca è invece una danza di origine polacca (mazur), in 3/4, con forte accento o sul secondo o sul terzo tempo. La mazurca, già largamente popolare in Polonia, viene introdotta alla corte di Augusto II, principe elettore di Sassonia e re di Polonia all'inizio del XVIII secolo. Un secolo dopo la mazurca è già diffusa nelle società parigina e viennese; nel 1830 fa la sua comparsa a Londra e, negli stessi anni, a San Pietroburgo.

Per sua natura la mazurca presenta una grande libertà ritmica.

Anche se negli anni che precedono la prima guerra mondiale l'irruzione in Europa – dall'Argentina attraverso la Francia – del contestato tango e poi, nel dopoguerra, l'affermazione dei balli americani (in primo luogo il foxtrot, ma anche la rumba) segnano un ulteriore distacco dai modelli della danza figurata, il principio del ballo a coppia allacciata rimane a caratterizzare la danza da sala. Soltanto in anni recenti, con l'affermarsi dei nuovi modelli genericamente rock (con tutte le infinite varianti, evoluzioni, creazioni più o meno effimere e le intrusioni "primitive"), nella pratica del ballo si determina una nuova "rivoluzione" che, come quella che nell'Ottocento aveva portato al trionfo del valzer, della mazurca e della polca, è riflesso di un mutamento profondo della società contemporanea.

Il valzer

Il valzer è certamente il più "innovativo" dei nuovi balli e anche quello che caratterizza maggiormente i nuovi tempi.

Non è quindi un caso che del valzer esistano "interpretazioni nazionali" ben differenziate, così da poter riconoscere un modello viennese, uno francese – più sofisticato e complesso – oltre a un "submodello" italiano e a un modello inglese. Il modello inglese, tuttavia, non deriva da quello viennese ma dal "boston" – importato dagli Stati Uniti verso il 1874 – e diventerà popolare nel resto d'Europa soltanto nel Novecento.

Il valzer è la musica per danza che ha lasciato un segno profondo in tutta la storia della musica, sia colta sia popolare, con un'incidenza forse paragonabile soltanto a quella del minuetto.

A partire da Castil-Blaze, i Francesi hanno sostenuto che il valzer sarebbe derivato dalla volte (o volta), già presente in Francia nel XVI secolo e descritta nella famosa *Orchésographie* (1589) di Arbeau come una danza lasciva che, imponendo, in un tempo di 3/4, veloci giravolte alla ballerina poteva determinare un sollevamento della lunga gonna fino a scoprire le ginocchia. Nel XVII secolo, la volte sarebbe passata in Germania e qui si sarebbe sviluppata nel valzer. Tuttavia, l'opinione più accreditata è quella che vede l'origine del valzer nella pratica di vari balli popolari dell'area alpina dell'Austria e della Baviera. Già alla fine del Settecento è possibile individuare il carattere popolare del valzer; nel *Don Giovanni* di Mozart, ad esempio, gli ospiti aristocratici ballano il minuetto, *Don Giovanni* e *Marcellina* una *contre-danse*, cioè un ballo non propriamente aristocratico ma neppure paesano, mentre *Leporello* e *Masetto*, cioè i rappresentanti del livello più basso della società, eseguono un ballo in 3/4 che ha già molti caratteri del valzer.

L'origine del valzer va ricercata quindi nei balli popolari e paesani austro-tedeschi, quali lo *Steirer* (ballo della Stiria, Austria) e i vari balli austro-tedesco-bavaresi chiamati *Länderli*, *Ländrer*, *Ländler* (tutti nomi che indicano chiaramente una collocazione genericamente "paesana" e forse specificamente *Land ob der Enns*, Alta Austria). Il nome valzer deriva dal tedesco "walzen" (dal latino "volvere") che significa "ruotare, girare".

Il fatto che forme di danza popolari e paesane diventino, con ovvie trasformazioni ed evoluzioni, balli aristocratici è largamente documentato in tutta Europa anche prima del Settecento e non deve quindi stupire che fra XVIII e XIX secolo il "passaggio" dall'ambito popolare a quello aristocratico (e poi borghese) si determini specialmente nel territorio austro-ungarico. L'Impero asburgico, feudale e pluri-etnico, è il luogo ideale per l'assunzione a livello aristocratico di modelli propri delle differenti province e dei differenti popoli. Nuovi balli di matrice popolare si impongono così nelle varie corti locali, per poi raggiungere la corte e la società viennese, una realtà vivace dal punto di vista culturale e particolarmente dedita al ballo e alla festa. Vi sono, del resto, specifiche occasioni per il "trapianto" a Vienna di modelli di danza popolare tipici delle varie province e nazioni dell'Impero.

Per esempio, in occasione del carnevale è la stessa corte imperiale a promuovere grandi azioni drammatiche, sia all'interno dei palazzi sia nelle piazze, che vengono significativamente chiamate *Landschaften* o *Bauernhochzeiten*, nelle quali hanno luogo manifestazioni di musica e di ballo provenienti da tutte le parti dell'Impero.

La fortuna del valzer sta nella sua capacità di poter esprimere, anche nella semplice forma di un ballabile, sentimenti, emozioni ed evocazioni assai diversi. Un esempio illuminante di questa capacità ci è offerta dalla composizione di Johann Strauss figlio dal titolo *I quattro temperamenti* (op.

59), nella quale quattro valzer rappresentano rispettivamente il sanguigno, il melanconico, il collerico e il flemmatico.

Il valzer scandaloso

Come è già accaduto al diffondersi di nuovi balli, anche il valzer suscita giudizi scandalizzati da parte delle fasce più conservatrici e, a causa del contatto fisico tra i ballerini, viene giudicato sfrenato e immorale. Nel 1797 un pamphlet contro il nuovo ballo, che incomincia ad aver fortuna in Germania, afferma che il progressivo degradarsi morale della nuova generazione deriva proprio dal valzer e che l'autorità dovrebbe intervenire per frenare il diffondersi della nuova pericolosa moda.

Le osservazioni più caustiche e sarcastiche sul carattere plebeo e sgraziato del valzer – che, nei primi 20 anni dell'Ottocento ha già conquistato larga fortuna nella buona società inglese vengono espresse da Lord Byron: nel suo poema *The Waltz: an Apostrophic Hymn* (1813), pubblicato sotto lo pseudonimo di Horace Hornem, egli descrive il triste destino di un'aristocratica signora costretta a piroettare senza garbo e senza grazia fra le braccia di un ussaro, e rimpiange che l'Irish Jig e il vecchio Rigadoon stiano cedendo il posto a questa barbara danza importata dalla Germania.

Queste scandalizzate proteste, tuttavia, non impediscono al valzer di imporsi rapidamente in tutta Europa e di entrare anche nelle opere di musicisti che utilizzano questo modello non per fornire musica alle orchestre da ballo, ma come “forma” da concerto. Si pensi a Beethoven, Hummel, Schubert (i cui valzer sono certo il più seducente e illuminante documento del valzer viennese da “ascolto” della prima metà dell'Ottocento), a Weber, Schumann, Chopin, Brahms, Liszt e perfino a Wagner (i Dodici Ländler op. 171).

Il trionfo del valzer viennese arriva con gli Strauss e con Joseph Lanner i quali impongono, con una creatività melodica straordinaria e una maestria “costruttiva” d'eccezionale efficacia, un modello che sarà difficilmente eguagliato.

Il “liscio” nuova musica popolare per il ballo

Per singolare destino, i nuovi balli che si fanno strada nel corso dell'Ottocento costruiscono la loro fortuna passando dal mondo popolare e paesano a quello aristocratico e borghese, per poi tornare all'ambiente popolare e paesano, in quei Paesi dove i modelli originari non sono conosciuti. Così, nelle campagne francesi della seconda metà dell'Ottocento, si diffondono il valzer, la polca, la mazurca sul modello del bal musette parigino, mettendo in crisi i vecchi balli tradizionali; altrettanto avviene in Italia, dove l'aspirazione degli abitanti delle campagne di fruire degli stessi balli in voga nella città emargina le vecchie gighe e le vecchie monferrine consentendo l'affermarsi di quel genere che (proprio per distinguere le nuove danze dai vecchi balli “saltati”) sarà genialmente definito “liscio”.

Proprio dalla pratica del “liscio” emiliano, così come viene attestato in vecchie incisioni degli anni Venti e da alcuni anziani esecutori, possiamo

avere un'idea di come questa musica fosse suonata nelle campagne alla fine del XIX secolo, secondo un nobile stile ben lontano da quello per lo più volgare, banale e contaminato di oggi. Dai Carpi, una grande famiglia di violinisti di Santa Vittoria, una frazione di Gualtieri (Reggio Emilia), ci giungono dei Balli di gara, momento centrale delle feste da ballo tra la fine dell'Ottocento e la prima guerra mondiale, nella classica "trinità" valzer-mazurca-polca.

La canzone francese

La canzone francese si forma nel corso dell'Ottocento e riflette i profondi cambiamenti determinati dalla rivoluzione industriale nella società occidentale. Diversi sono i filoni riconoscibili in questo processo verso la "musica leggera" moderna. Un contributo viene certamente dall'opéra-comique e poi dall'operetta, mentre nel passaggio della romanza dal melodramma ai salotti borghesi si intuiscono le origini della canzone sentimentale o drammatica. Un ulteriore contributo viene anche dalla tradizione della canzone politica e sociale che ha le sue radici nelle "società cantanti", le goguettes.

Formazione della canzone moderna francese

La canzone francese, come del resto tutta la cosiddetta "musica leggera", è un prodotto del Novecento, tuttavia questo genere "leggero" - canzoni e ballabili - si forma nel corso dell'Ottocento e riflette i profondi cambiamenti determinati dalla rivoluzione industriale nella società occidentale. È nel corso dell'Ottocento che emergono nuove classi sociali e a queste fasce proletarie, borghesi e soprattutto piccolo-borghesi si rivolgono nuovi strumenti di divertimento e d'espressione. Non è più la vecchia partizione fra aristocrazia e alta borghesia da un lato e popolo dall'altra a condizionare anche la scena musicale, e il paesaggio si fa più composito e articolato.

Dalle città, divenute sempre più grandi e popolose, si diffonde anche nelle campagne una produzione di canzoni, di balli e anche di altre forme di spettacolo che non sono più quelle d'estrazione aristocratico-borghese e neppure quelle propriamente popolari, ma si tratta di manifestazioni nuove che raccolgono elementi dell'uno e dell'altro ambito, e si configurano con una propria originalità, entro processi trasformativi assai rapidi.

Questo fenomeno è presente in tutta Europa con caratteri differenti nei vari Paesi - l'omologazione interverrà, progressivamente, nel corso del Novecento con l'apparire dei mezzi di comunicazione di massa e l'affermarsi di una vera grande industria internazionale del divertimento - ma è certamente la Francia o, meglio, Parigi - indiscusso centro culturale e mondano in Europa - che contribuisce maggiormente a questa attività di "creazione" della canzone moderna. Unica reale alternativa a Parigi è, in quest'ambito, Vienna, dalla quale si diffondono i nuovi balli - in primo luogo il valzer - che, tuttavia, troveranno quasi subito una loro ben riconoscibile versione francese. Diversi sono i filoni all'interno di questo processo verso la "musica leggera" moderna. Un contributo importante viene certamente dall'opéra-comique e poi

dall'operetta, che di questa è diretta discendente: dai modelli offenbachiani, come dalla grande operetta viennese, derivano altri prodotti a carattere più "popolare", certo più semplici e quasi mai altrettanto musicalmente geniali.

Così, dal melodramma la romanza passa ai salotti borghesi; non si tratta ancora di musica "leggera" comunque in questo processo si intuisce il facile passaggio alla canzone sentimentale o drammatica.

Il processo di formazione della canzone moderna è quindi complesso, ricco di contributi, prestiti e creazioni; fenomeno di grande significato sociale, oltre che musicale, tuttavia non è stato osservato e studiato nella sua totalità, del resto così sfuggente.

Un contributo importante al formarsi della canzone moderna francese viene anche dalla tradizione della canzone politica e sociale che arriverà fino a noi e confluirà anche nella pratica della canzone "da divertimento".

La canzone sociale e politica francese moderna ha le sue radici nelle "società cantanti", le goguettes. Nate nella seconda metà del Settecento, le goguettes erano luoghi semiprivati dove compagnie di poeti, musicisti, attori, professionisti e dilettanti si riunivano per scrivere e cantare canzoni – per lo più d'occasione e di significato sociale, politico, anche apertamente protestatario – ma anche per bere e mangiare.

Jean-Pierre de Béranger

Nel 1805 un libraio parigino, Capelle, decide di finanziare un modesto cabaret, Au Rocher de Cancale. Ribattezzato Caveau moderne, il cabaret diviene il luogo dove un gruppo di amici si riuniscono a mangiare ostriche, bere vino, scrivere e cantare canzoni. Ed è qui che, nel 1813, Jean-Pierre de Béranger canta il suo Roi d'Yvetot, celebrazione satirica dell'epicureismo di una media e piccola borghesia che vuole star tranquilla, fare i suoi affari, divertirsi, e non sente alcuna partecipazione alla gloire napoleonica.

Béranger è un tipico rappresentante della borghesia democratica parigina dell'inizio del secolo, ancora legata allo "spirito del 1789" e al mito napoleonico. Con la Restaurazione, quando la vecchia aristocrazia pretende di recuperare il vecchio potere e i vecchi privilegi cancellati dalla Rivoluzione francese, Béranger si fa portavoce di questa protesta borghese contro gli antichi arroganti signori, rientrati in patria grazie alla Santa Alleanza. Simbolo di questi personaggi, anche un po' patetici per non aver imparato nulla dalla storia, diviene il Marquis de Carabas, in una sua famosa canzone.

Difficili sono quindi i rapporti di Béranger con la monarchia di Luigi XVIII: lo chansonnier viene accusato due volte di offesa ai buoni costumi, di oltraggio alla morale e di offesa al re oltre che di avere in casa una bandiera tricolore – la bandiera della Rivoluzione e di Napoleone – e viene anche imprigionato per offesa alla religione per la canzone Le bon Dieu.

Il socialismo e la Comune

L'esperienza del saint-simonismo e il diffondersi del socialismo utopistico di Fourier, ma ancor più i moti del 1848, determinano un nuovo fiorire di goguettes, di società cantanti e l'emergere di nuove personalità di autori politici che esprimono uno spirito assai lontano da quello borghese di Béranger, segnato da ideali libertari e apertamente protestatari.

Proprio in questo periodo emerge come poeta politico, Eugène Pottier; ed è lui a cantare il fatto che gli alberi della libertà tornino a esser piantati un po' ovunque in Francia, come ai giorni della Rivoluzione.

L'avvento del secondo Impero, con Napoleone III, segna la fine di queste speranze e di queste illusioni rivoluzionarie a cui si accompagna, inevitabilmente, la crisi delle compagnie cantanti, della canzone sociale, delle goguettes, ormai ridotte - un po' per naturale esaurimento ma molto a causa della repressione politica - a café-concert dei poveri.

La guerra del 1870 contro la Prussia, la sconfitta di Sedan, l'assedio di Parigi e soprattutto i sanguinosi giorni della Comune di Parigi determinano un nuovo fiorire di canzoni sociali.

Tra i protagonisti di questa nuova stagione del canto politico vi è ancora Eugène Pottier, al quale si debbono molte poesie rivoluzionarie divenute canzoni - Quand viendra-t-elle?, Le moblot, L'insurgé, Jean Misère, Le pressoir, En avant la classe ouvrière, Elle n'est pas morte -, ma il suo nome rimane soprattutto legato al testo dell'Internationale, futuro inno del movimento socialista internazionale e inno nazionale, fino alla seconda guerra mondiale, dell'Unione Sovietica.

Le parole dell'Internationale vengono scritte da Pottier probabilmente nel 1871, dopo la caduta della Comune e prima di lasciare Parigi per l'esilio in America. La poesia viene pubblicata soltanto nel 1887, dopo la morte dell'autore, e musicata nel 1888 da un musicista belga, Pierre Degeyten.

Fra i poeti i cui nomi sono rimasti legati soprattutto alla Comune di Parigi il più intenso è certo Jean-Baptiste Clément, giornalista, militante socialista, arrestato durante l'Impero per i suoi testi, comunardo e poi esule in Germania. A Clément si devono non soltanto testi direttamente connessi con l'esperienza comunarda (per esempio La semaine sanglante e Le capitaine "Au mur!"), ma anche una bellissima canzone musicata da A. Renard, Le temps de cerises, che, composta prima della Comune (nel 1866), diverrà il simbolo dell'esilio dei comunardi.

Il café-concert

Jean-Baptiste Clément è un autore legato non più alle goguettes, ma al nascente café-concert e a quest'ambiente è legato anche Jules Jouy, ex operaio orafo divenuto autore di canzoni e che deve il suo primo successo (Mademoiselle, écoutez-moi donc) a un divo del café-concert, Paulus; un'altra sua canzone, La Soularde, entrerà nel repertorio della grande Yvette Guilbert.

Jules Jouy non è autore politico in senso proprio, ma piuttosto un cronista che critica, non sempre in chiave satirica, gli avvenimenti della vita francese, con accenti sociali e anche populistici e giustamente i suoi testi saranno definiti *chansons au jour le jour*.

Nel 1881 Rodolphe Salis, pittore mancato e spirito intraprendente, pensa di commercializzare un'esperienza viva e interessante iniziata nel 1878, il Club des Hydropathes, una goguette vecchio stile del Quartiere Latino, frequentata da studenti, pittori, poeti e musicisti.

Con alcuni transfughi degli Hydropathes, Salis fonda a Montmartre, in Boulevard Rochechouart, lo Chat noir, primo cabaret artistico frequentato da scrittori e artisti.

Allo Chat noir fa le sue prime esperienze e incontra i primi successi di chansonnier populista, Aristide Bruant, giunto a Parigi dalla provincia in cerca di fortuna. Quando nel 1885 lo Chat noir chiude, Bruant, che ha 34 anni, rileva il locale, ribattezzandolo Le Mirliton; qui Bruant si afferma come uno dei più popolari, oggi si direbbe "cantautori", della Parigi di fine secolo.

Il mondo delle canzoni di Bruant è popolato dai personaggi della Parigi popolare, figure che vivono al margine, ladri e prostitute, in accordo con lo spirito naturalistico del tempo. Nei testi di Bruant, questo microuniverso dei quartieri malfamati trova spesso un'elevata espressione poetica, sempre, comunque, amaramente toccante.

Decine e decine sono le canzoni di Bruant, ma la "serie" più conosciuta è quella dedicata ai quartieri parigini, in una rappresentazione topografica dura e puntuale: A Batignolles, A la Villette, A Montpernasse (sic), Belleville-Ménilmontat, A Saint-Lazare - il carcere parigino -, A la roquette, A la Bastoche, A Montrouge, A la Glacière, A Grenelle, Au Bois de Boulogne, Au Bois de Vincennes, A Montmartre, A la Bastille, A Saint Ouen, A la Chapelle.

Di Bruant ci sono rimaste le straordinarie raffigurazioni nei manifesti disegnati per lui da Toulouse-Lautrec, da Chéret e da Steilen - che illustrano anche le copertine delle sue canzoni - ma è rimasta anche la voce, attraverso alcuni dischi incisi nei primi anni del Novecento.

Il café-concert parigino negli anni della Belle Époque è animato dalle vicende di tantissimi personaggi tra i quali spicca la figura di Yvette Guilbert. Anche l'immagine di questa grande interprete è stata fissata da Toulouse-Lautrec e la sua voce è restituita da dischi dei primi anni del Novecento che attestano le sue raffinate doti di attrice e cantante.

Anche Yvette Guilbert inizia la sua carriera allo Chat noir, interpretando testi - canzoni e monologhi - di scrittori, poeti e giornalisti di qualità. Il suo repertorio incomincia così a comporsi e via via si arricchirà con il contributo di Maurice Donnay, Pierre Louys, Léon Xanrof, Paul Delmet, Jules Jouy, Jehan Rictus, Francis Jammes e Jean Lorrain.

La canzone napoletana

Sotto la spinta romantica, si sviluppa a Napoli sin dall'inizio dell'Ottocento un'attenzione particolare per l'espressività popolare, che si rivela anche nella produzione di canzoni. Non si tratta di "trascrizioni" di canti popolari, ma di rifacimenti, adattamenti e imitazioni che tuttavia presentano un rilevante interesse documentario. Il contributo più rilevante in questo senso è la raccolta - pubblicata a fascicoli a partire dal 1827 - intitolata *Passatempi musicali* dell'editore e musicista Guglielmo Cottrau.

Napoli, città "popolare"

Sotto il termine "canzone napoletana" o "musica napoletana" si raccolgono fenomeni e manifestazioni provenienti da situazioni culturali e sociali assai differenti, collocate in un arco di tempo molto esteso. Si tratta quindi di una vicenda molto complessa che, purtroppo, non ha ancora trovato una sistemazione storica e critica seria ed esaustiva, ma soltanto un moltiplicarsi di esercitazioni agiografiche, non fondate su una documentazione dichiarata, verificabile e quindi attendibile. Tranne poche eccezioni, infatti, gli scritti dedicati alla canzone napoletana sono soprattutto fondati su una trita aneddotica e sulla ripetizione di luoghi comuni. Per una trattazione affidabile - almeno delle linee generali di sviluppo della canzone napoletana bisogna, così, rivolgersi alle 90 pagine della *Disordinata storia della canzone napoletana* (1994) di Roberto De Simone.

Lasciando da parte la storia "antica" della canzone napoletana, vale a dire la grande produzione di villanelle del XVI secolo (non certo testimonianze di musica popolare, ma composizioni che tendono a imitarne certi procedimenti formali e certe strutture armoniche, e che utilizzano spesso testi in dialetto), e l'opera buffa del Settecento con i suoi veri - o spesso presunti - debiti alla musica popolare (fenomeno che pure attende una revisione critica), la nascita della canzone napoletana, nella forma nella quale oggi la conosciamo, può essere ricondotta all'Ottocento.

Per comprendere la canzone napoletana, i suoi sviluppi e le sue involuzioni è necessario tener presente che Napoli, a differenza di quasi tutte le altre grandi città europee, pur strutturandosi fin dal XVI secolo come una capitale con grandissima densità di popolazione, mantiene fino al Novecento una forte componente contadina, che ha consentito non soltanto la conservazione di pratiche rituali "etniche", scarsamente influenzate dalla realtà urbana (la festa di Piedigrotta, alcune manifestazioni del carnevale e del natale, la festa della Madonna dell'Arco, ecc.), di riferimenti rituali a località extraurbane (i pellegrinaggi a Montevergine, alla Madonna di Bagli, a San Michele), ma anche di uno stile di canto con notevoli connotazioni della tradizione agreste.

Guglielmo Cottrau e i *Passatempi musicali*

Sotto la spinta romantica, si sviluppa a Napoli sin dall'inizio dell'Ottocento un'attenzione particolare per l'espressività popolare, che si rivela nella produzione figurativa e "pittorresca" (i tanti "costumi di Napoli") e in quella di canzoni. Non si tratta di una produzione destinata al popolo, ma al ceto

medio napoletano e agli stranieri e nel caso delle canzoni non si ha a che fare con “trascrizioni” di canti popolari, ma di rifacimenti, adattamenti e imitazioni che tuttavia presentano un rilevante interesse documentario.

Per la prima metà dell'Ottocento il contributo più rilevante è la raccolta – pubblicata a fascicoli a partire dal 1827 – intitolata *Passatempo musicali* dell'editore e musicista Guglielmo Cottrau che verrà proseguita poi dal figlio Teodoro. In questa raccolta appaiono diverse canzoni desunte effettivamente, almeno per quanto riguarda i testi, dalla tradizione popolare mentre le musiche riecheggiano talora i moduli tradizionali ma allo stesso tempo sono modellate su un gusto ora tardo settecentesco ora romantico, pertinente al pubblico borghese e agli stranieri.

Nell'eterogenea “antologia” dei Cottrau troviamo melodie desunte da modelli popolari, altre d'autore e d'ispirazione popolareggiante e altre ancora che riecheggiano apertamente il gusto e lo stile della romanza da salotto, ricalcato sull'esempio del melodramma. Alcune di queste canzoni ottocentesche sono giunte fino a noi quali primi “classici” della canzone napoletana: *Fenesta vascia*, *Lu cardillu*, *Cicerenella*, *Michelemmà*, *La palummella*, *Lo Guerracino*, *Fenesta ca lucive*.

I *Passatempo musicali* contengono anche il modello della tarantella urbana napoletana, che, evidentemente è già fissata all'inizio dell'Ottocento, ma noi possiamo conoscere nei modi d'esecuzione di un secolo dopo attraverso alcuni dischi incisi a Napoli nel 1908, con un gruppo di suonatori allora molto popolari: la *Troupe Fattorusso*.

A partire dalla fine dell'Ottocento si manifesta la tendenza a cercare paternità illustri alle musiche di alcune di queste canzoni: così *Michelemmà* viene attribuita – con l'avallo di un falso foglio volante compilato da Salvatore Di Giacomo – addirittura, a *Salvator Rosa*, mentre *Fenesta ca lucive* a Vincenzo Bellini su vaghe testimonianze di cronaca e sull'apparente citazione di un passaggio melodico della *Sonnambula*. Questa pretesa di trovare padri illustri alla canzone napoletana è in parte conseguenza della svolta subita alla fine dell'Ottocento, quando da prodotto popolare e popolareggiante diventa – in primo luogo con Salvatore Di Giacomo – prodotto borghese ed è d'altra parte giustificata – per esempio per *Fenesta ca lucive* – dall'applicazione, nei rifacimenti dei Cottrau, di moduli operistici alle melodie di molte canzoni pur popolari.

Accanto alle edizioni dei Cottrau, l'Ottocento napoletano conosce tuttavia una vastissima produzione di fogli volanti (coppielle) che riportano i testi, spesso accompagnati anche dalla musica, di canzoni popolari, popolareggianti e anche semicolte e che vengono venduti nelle vie, nelle piazze ma anche nelle botteghe dei librai di San Biagio.

Il repertorio del primo Ottocento trova anche una viva presenza nel teatro popolare.

Un buon esempio dell'uso teatrale di un notissimo canto popolare napoletano, Palummella zompa e vola, ci è offerto dalla compagnia di Salvatore De Muto, l'ultimo grande Pulcinella della tradizione, in un disco inciso negli anni Cinquanta del secolo scorso, quando l'attore era ormai alla fine della sua carriera.

La prima canzone d'autore storicamente datata è Te voglio bene assaje. Scritta da un ottico, Raffaele Sacco su musica di anonimo – anche se erroneamente attribuita a Gaetano Donizetti (oltre che a Vincenzo Bellini) – Te voglio bene assaje viene presentata alla festa di Piedigrotta del 1835 ed è questa la prima attestazione certa della pratica di utilizzare la popolarissima festa della Madonna di Piedigrotta come ribalta per il lancio delle canzoni.

Salvatore Di Giacomo

Con Salvatore di Giacomo il dialetto raggiunge un livello d'arte sconosciuto fino a questo momento, ma al tempo stesso diviene proiezione di un'immagine del "popolo napoletano" che si realizza in un "prodotto" (spesso molto raffinato) che scende dall'alto e si modella in modi musicali e poetici fruibili da tutte le classi sociali e largamente accettabili anche al di fuori di Napoli. La canzone napoletana – attraverso l'opera di poeti e musicisti quali Salvatore Di Giacomo, Ferdinando Russo, Enrico De Leva, Mario Costa, Luigi Denza, Francesco Paolo Tosti e Salvatore Gambardella – diviene un prodotto di rilievo internazionale, con un'intensa creazione di "successi" che ancor oggi rappresentano l'immagine di Napoli e della sua canzone. Con la prima guerra mondiale questa spinta creativa in gran parte si spegne e la produzione tende ad allinearsi sui modelli della canzonetta italiana, caratterizzata anche da una vera e propria contaminazione con i moduli dell'America del Nord e del Sud.

Strumenti meccanici e fonografo di Edison

L'invenzione del fonografo costituisce un momento decisivo non soltanto nella storia della tecnica ma anche in quella della musica e, più in generale, della cultura. Un'invenzione che può considerarsi "parallela" a quella del cinema: il fonografo è del 1877 e precede di 18 anni la nascita del cinema, ma soltanto negli anni Venti del Novecento, riproduzione sonora e riproduzione dell'immagine in movimento s'incontreranno per dar vita al film sonoro.

L'invenzione del fonografo

L'invenzione del fonografo costituisce un momento decisivo non soltanto nella storia della tecnica ma anche in quella della musica e, più in generale, della cultura. Il complesso e spesso aggressivo mondo sonoro entro il quale noi, consapevoli o inconsapevoli, quotidianamente viviamo è in massima parte conseguenza di quella invenzione. Un'invenzione che può considerarsi "parallela" a quella del cinema. Infatti, se il fonografo offre per la prima volta la possibilità di fissare e rendere nuovamente e perennemente fruibile un fenomeno così squisitamente effimero quale il suono, il cinema offre per la

prima volta la possibilità di fissare e rendere nuovamente e perennemente fruibile un fenomeno altrettanto effimero quale il movimento. L'invenzione del fonografo è del 1877 e precede di 18 anni quella del cinema, ma soltanto alle soglie degli anni Venti del Novecento, riproduzione sonora e riproduzione dell'immagine in movimento s'incontreranno per dar vita al film sonoro.

In Francia, si è voluto attribuire l'invenzione del fonografo a Charles Cross (1842-1888) che, nell'aprile del 1877 deposita all'Accademia delle scienze di Parigi il progetto d'un apparecchio - definito paléographe - in grado non soltanto di tracciare diagrammi di vibrazioni sonore su un disco di cristallo, ma anche di riprodurre acusticamente quelle vibrazioni. Per mancanza di mezzi tuttavia Cross non riesce a realizzare praticamente la sua scoperta e così il merito di aver dato effettivamente vita al primo strumento di riproduzione del suono spetta all'americano Thomas Alva Edison.

Edison arriva al fonografo lavorando al perfezionamento del telefono e in parte questa "invenzione" è imputabile alla sua crescente sordità. Volendo controllare il livello del segnale in arrivo al ricevitore, Edison inventa un fonometro tattile, vale a dire un ago applicato al diaframma di riproduzione che, tenuto fra i polpastrelli delle dita gli segnala, con le sue piccole vibrazioni, il segnale che non riesce a cogliere con l'orecchio.

Di qui Edison intuisce che è possibile trasformare le onde sonore di una punta in vibrazioni capaci di modificare lo stato meccanico di una superficie e, per azione esattamente complementare, riconvertire la traccia meccanica in vibrazioni acustiche.

Inizialmente Edison utilizza, quale superficie su cui "incidere" le vibrazioni, una striscia di carta paraffinata e la riproduzione è tale che, per sua stessa ammissione, soltanto con molta immaginazione è possibile riconoscere i suoni incisi.

Tralasciando i vari stadi e passaggi della ricerca e i tempi della sperimentazione (è noto che il diario di laboratorio di Edison è stato più volte da lui stesso rielaborato per retrodatare certi progressi e certe parziali invenzioni, soprattutto per questioni di priorità), dobbiamo vedere nel 6 dicembre 1877 la vera data di nascita del fonografo, non come progetto, ma quale macchina realizzata e funzionante. La macchina è costituita da un cilindro d'ottone, montato orizzontalmente su un perno filettato terminante in una manovella; sulla superficie del cilindro è disteso un foglio di stagno e una puntina metallica è montata su un diaframma posto lateralmente, avvicicabile e allontanabile dal foglio di stagno.

Questo diaframma serve a "incidere" il foglio di stagno, mentre il cilindro è messo in movimento lungo il perno filettato per mezzo della manovella. Sempre lateralmente è montato un secondo diaframma, più leggero dell'altro, destinato alla riproduzione.

Girando lentamente e il più regolarmente possibile la manovella, Edison riesce, con questa macchina, a incidere quattro versi di una popolarissima rima infantile: Mary had a little lamb. Tuttavia, soltanto conoscendole è possibile riconoscere le parole della canzoncina, ma il risultato è egualmente di straordinaria importanza.

I primi fonografi sono prodotti e commercializzati dall'estate del 1878; suscitano molto interesse anche in Europa, ma non trovano reale applicazione che nelle fiere.

Il grammofono

È Alexander Graham Bell ad applicarsi al perfezionamento del fonografo, sostituendo il foglio di stagno con un cilindro di cera, portando il passo a 0,16 mm - con un notevole guadagno di tempo d'incisione (fino a due minuti) - e applicando un motore elettrico (sia a rete che a batterie) che garantisce una rotazione molto più costante. Non potendo chiamare questo apparecchio "fonographe" in quanto il nome appartiene a Edison, Bell lo nomina "graphophone".

Il 14 maggio 1886 l'American Graphophone Co. di Bell ottiene il brevetto e inizia la produzione commerciale dell'apparecchio.

Di fronte al successo di Bell, Edison decide di rimettersi al lavoro per perfezionare il suo fonografo; nasce così il perfected phonograph che è posto sul mercato all'inizio dell'estate 1888. È questo apparecchio a stabilire il successo del fonografo, prima dell'invenzione del grammofono da parte di Emil Berliner nel 1887, vale a dire dell'incisione su disco, che consente, il facile stampaggio, da una matrice, di un gran numero di copie di ogni incisione, risultato possibile, con il cilindro, soltanto attraverso delicate e lunghe operazioni. Il disco si troverà inizialmente a competere, sul mercato, con il cilindro, ma poi vincerà pienamente e definitivamente la battaglia nei primi 15 anni del Novecento.

Emil Berliner è anche il primo, fin dal 1888, a immaginare per il disco un'importante funzione di diffusione e documentazione musicale e con l'aiuto di Fred Gaisberg, dà vita a una produzione industriale di dischi. Una sua pubblicità recita: "Quelli che posseggono un grammofono potranno acquistare un assortimento di fonogrammi, da arricchire saltuariamente, comprendente prosa, canzoni, assoli strumentali e pezzi orchestrali di ogni genere".

Tuttavia, il primo catalogo di registrazioni musicali poste in commercio non è quello di Berliner, bensì quello della Columbia Phonograph (su cilindri), nel 1891: 12 paginette di marce e musica da ballo che rappresentano l'atto di nascita dell'industria della musica riprodotta.

La possibilità di fissare il suono consente, fin dalla fine dell'Ottocento, di preservare importanti documenti musicali. Già nel 1889 Hans Bülow incide, su un fonografo Edison, una mazurca di Chopin; poco dopo sono molti illustri concertisti (da Kreisler a Schnabel, da Rachmaninov a Paderewsky, dal

Quartetto Busch a Backhaus), grandi compositori (da Claude Debussy a Edvard Grieg), direttori d'orchestra di successo (da Nikisch a Coates, da Sargent a Furtwängler) – attivi alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento – a consegnarci la testimonianza viva della loro arte.

Ma è soprattutto nel melodramma che il cilindro e il disco sono di grandissima importanza nel preservare la grande tradizione vocale dell'Ottocento che altrimenti sarebbe andata perduta.

Possiamo così ascoltare ancora oggi la voce di Francesco Tamagno che incide Giuseppe Verdi due anni prima di morire, a 53 anni.

Ed è ancora la nuova invenzione che rende possibile ascoltare la voce dell'ultimo castrato della Cappella Sistina di Roma, Alessandro Moreschi, inciso a Roma nel 1904 (aveva allora poco meno di 50 anni).

Il fonografo e il grammofono ci consentono inoltre di conoscere stili e repertori della canzone, della romanza, della musica da ballo, della musica per banda, del varietà, del caffè concerto e del teatro comico che altrimenti sarebbero scomparsi e che invece sono oggi a nostra disposizione per restituirci, con l'evidenza insostituibile del suono, la vita musicale, "alta" e "bassa", del tempo.

Il fonografo, inoltre, consente la nascita e lo sviluppo di una nuova disciplina musicologica, l'etnomusicologia, vale a dire lo studio delle musiche orali nel concreto della loro realtà sonora. Il primo documento della nuova scienza è del 1890: un canto degli Indiani nordamericani Passamaquoddy, inciso da Jesse Walter Fewcett.

Gli strumenti meccanici

Già assai prima dell'invenzione di Edison, l'ingegno umano si era esercitato a immaginare e progettare macchine e strumenti in grado di produrre il suono senza il diretto intervento umano. Lasciando ovviamente da parte i riferimenti mitologici e leggendari quali la statua parlante del semidio Memnon nella Tebe del XV secolo a.C. o comunque i casi del mondo antico non documentabili (le orchestre meccaniche a movimento idraulico della corte cinese nel 300 a.C. o il suonatore meccanico di Apollonio di Perga del 247-205 a.C.), o gli organi idraulici creati ad Alessandria da Ctesibius e Hero tra il III e il I secolo a.C., e anche le pretese teste metalliche "parlanti" di Gerber, di Alberto Magno e di Ruggero Bacone, è nel XVIII secolo che incomincia rapidamente a svilupparsi (su esperimenti già realizzati fin dal XVI secolo) l'arte degli strumenti meccanici, degli automi, dei carillon, delle scatole musicali, realizzati con i più vari e sofisticati sistemi. E l'Ottocento sarà il secolo del trionfo di questi apparecchi, ora semplici e poco costosi ora grandi e capaci di uno straordinario rendimento musicale.

Della famiglia degli strumenti meccanici fanno anche parte i grandi organi da fiera come il Gavioli, costruito a Parigi, che propone un'affascinante esecuzione del più famoso dei valzer di Johann Strauss figlio, Sul bel Danubio blu (An der schönen blauen Donau).

Se gli strumenti musicali meccanici hanno un ruolo nella preistoria della musica riprodotta non si deve dimenticare la differenza decisiva tra questi e il fonografo e il grammofono: questi ultimi infatti consentono di fissare e poi riprodurre esecuzioni reali di interpreti reali, mentre i primi riproducono musiche “composte” meccanicamente, con diversi procedimenti (su rulli dentati, carte perforate, ecc.), da un operatore che trascrive una musica scritta.

Inoltre, il suono delle scatole musicali (ottenuto con la vibrazione di lamelle per lo più metalliche, o di canne ad ancia, odi tamburelli e campanellini, ecc.) non corrisponde a nessun suono esistente fra i veri strumenti musicali.

Il piano-player

Al vasto gruppo degli strumenti meccanici appartiene anche il “piano-player”, nel quale, tuttavia, il suono è quello di un vero pianoforte; anche in questo strumento il movimento dei martelletti è determinato dallo scorrere di un rullo di carta perforato meccanicamente e quindi, non dipendendo da un’esecuzione reale ma dall’estro di un “operatore perforatore”, molti brani destinati a questo strumento presentano passaggi tecnicamente irreali e impossibili.

È proprio il piano-player a consentirci di ascoltare le realizzazioni del primo ragtime, nella forma in cui questo genere si sviluppa negli Stati Uniti alla fine dell’Ottocento. Del 1897 è la pubblicazione di una composizione di un musicista di colore, Scott Joplin, dal titolo Maple Leaf Rag, che apre la strada alle fortune del ragtime e che giungerà fino a nostri giorni in forma rinnovata.

Il vero ponte di passaggio – ma siamo già all’inizio del Novecento – dallo strumento meccanico al fonografo e al grammofono è il “pianoforte registratore” di Emil Welte, nel quale è ancora un rullo di carta perforata a determinare meccanicamente il movimento dei martelletti, ma questo rullo non è perforato da un operatore che “trascrive” una pagina scritta, bensì dall’esecuzione di un vero pianista, trasferita graficamente sul rullo di carta. Benché non sia in grado di registrare l’intensità di ciascuna nota, e quindi vada perduta parte della dinamica dell’esecuzione (ma possibili sono gli accelerando e i rallentando), il piano riproduttore Welte (che oltre tutto utilizza splendidi strumenti a coda) ci ha trasmesso le preziose esecuzioni di alcuni dei maggiori pianisti del primo Novecento.

Ai giorni nostri, con il trionfo dell’elettronica, il cerchio di questa vicenda sembra chiudersi: gran parte della musica che ascoltiamo non deriva che in parte dalla fissazione di un’esecuzione reale, ma da operazioni di sintetizzazione del suono ed elaborazioni al computer.

Del resto già l’avvento del nastro magnetico, all’indomani della seconda guerra mondiale, consentirà operazioni di tagli, incastri, sostituzioni di passaggi piccoli o estesi, cioè di vero e proprio “intarsio” sonoro – impossibili con la vecchia incisione su disco di cera – tali da offrirci esecuzioni mai esistite, in quella forma, nella realtà.

Musica del Novecento

Introduzione alla musica

La trattazione dell'area musicale nel Novecento ci ha posto di fronte a due questioni iniziali. La prima ha un carattere più generale e riguarda l'impossibilità di tenere al di fuori del nostro sguardo gli eventi avvenuti fuori dall'Europa; ciò a causa di numerosi fattori: l'ampia esportazione di musica europea in altre parti del mondo e per contro la crescente presenza in Europa di musiche di altri continenti, con la sempre più estesa influenza globale della musica americana. La condizione attuale vede una notevole difficoltà nell'individuare una civiltà musicale, ma non solo, specificamente europea. La decisione di mantenere al centro dell'attenzione le esperienze musicali vissute in Europa è stata dunque presa tenendo il più possibile in conto l'incidenza degli eventi extraeuropei.

La seconda questione affrontata è stata quella di capire attraverso quali prospettive fosse più opportuno fondare un confronto tra la musica del Novecento e quella dei secoli precedenti. Si è scelto allora innanzitutto di cercare percorsi diacronici all'interno degli eventi musicali novecenteschi, descrivendo non necessariamente un "progresso", ma una configurazione nella quale un dato evento possieda come orizzonte di riferimento una serie di eventi anteriori. Per individuare tali percorsi ci siamo avvalsi del contributo di studiosi provenienti da quattro principali ambiti disciplinari: la storia della musica occidentale, l'etnomusicologia, lo studio della civiltà musicale afro-americana e quello della popular music.

Sono state inserite in un'unica sezione le trattazioni diacroniche relative alle tradizioni orali, popular e afroamericane, le quali formano una rete di intrecci quasi inestricabile. Una sezione distinta è stata invece dedicata ai percorsi avvenuti nell'ambito della "musica colta" (espressione che è la più comunemente usata dai suoi studiosi), una tradizione che, pur avendo avuto spesso contatti con altre, a più riprese si è trovata a esserne invece distante.

Accanto a questo approccio marcatamente diacronico abbiamo deciso di adottare altre due prospettive che fornissero uno sguardo d'insieme sul Novecento musicale, pur tenendo conto dei mutamenti avvenuti nel corso del tempo: lo studio delle relazioni tra la musica e altri linguaggi (danza, teatro, cinema e altre forme "sincretiche") e quello della relazione tra la musica del Novecento e la dimensione sociale; si è così mostrato come l'ascoltare e il fare musica in questo secolo possiedano tratti distintivi correlabili con quelli dei mass-media coevi, dei fenomeni commerciali nell'ambito dei quali tali attività sono state praticate e dei processi politico-culturali novecenteschi di negoziazione del loro rapporto con poli concettuali quali globale/locale, urbano/extraurbano, maschile/femminile, corporeo/mentale.

Europa e non Europa

Nel Novecento la linea di sviluppo della musica in Europa vede tra gli elementi dominanti la relazione tra i fenomeni europei e quelli non europei. Se la cultura musicale europea, dall'alto della sua statura, si affaccia al Novecento con enormi potenzialità di autoanalisi e decostruzione delle proprie tradizioni, al contempo emerge una novità rappresentata da musiche recenti ancorate a luoghi (che spesso sono colonie), connotate regionalmente e localmente. Il colonialismo e il postcolonialismo sono alla base delle massicce migrazioni e dei reinsediamenti culturali che nel corso del secolo hanno dato vita alle popolose comunità extraeuropee che abitano i centri urbani del continente. Le dimensioni di tali spostamenti sono state tali che è diventato uso comune indicarne gli aspetti più strettamente legati alla loro musica con il nome di "diaspore musicali". L'Europa entra dunque in relazione con la musica del Nuovo Mondo, l'America e tutti i mondi "altri" avvicinati, conquistati e dominati. La storia della musica europea del Novecento è dunque anche la storia di una relazione di alterità coloniale e postcoloniale.

Tra le prime a comprendere e ospitare le musiche esotiche è la cultura francese, grazie alla formazione locale di un gusto ricettivo verso blues e habanera, jazz e musiche creole caraibiche, gamelan e spiritual. È documentata, da Jody Blake in *Le tumulte noir*, ma è poco nota la reciproca influenza che vi è all'inizio del Novecento tra le forme di modernismo e di avanguardia artistica e l'emergente universo musicale afroamericano. Parigi è il luogo dove la musica s'incontra con l'esplosione d'interesse verso l'art nègre, l'arte africana. Nella visione francese di un'America primitiva convivono senza paradossi l'animale e il meccanico, l'arcaico e l'avanzato, il grattacielo e la giungla. La capitolazione del civilizzato al selvaggio è intravista nel ragtime e nel ballo del cakewalk: strani ritmi che ben si associano alle altrettanto grottesche forme dell'arte visiva e che suscitano l'interesse di Picasso e Matisse. Il surrealismo intravede nel jazz un modello per la scrittura automatica così come, per contro, la Chiesa cattolica e i nazionalisti vi scorgono segnali di una degradazione e di una "negrificazione". I passi delle nuove danze sono inscindibili dai cambiamenti sociali in atto. L'interpretazione di questi fenomeni è in prima istanza razziale e culturale; solo dopo gli anni Venti il "purismo" musicale ne fa prevalere una lettura formalista.

Varie danze (come ad esempio il tango argentino) diffondono l'interesse verso una cultura popolare distante dal folklore europeo, intrisa di sensualità e carica erotica sconosciute al gusto dell'ovest europeo. Ciò porterà da un lato alla nascita di forme europeizzate e "tradotte", dall'altro influenzerà in chiave afroamericana e latino-americana l'evoluzione della stessa musica popolare europea. Anche i singoli repertori nazionali con l'avvento del Novecento vedono come dato innovativo una più netta presa di contatto con quelli stranieri. Persino un genere inizialmente d'impronta regionale come la canzone napoletana riceve influenze dalla musica francese, afroamericana e

latino-americana. Da qui la diaspora napoletana negli Stati Uniti costituirà un momento di scambio e diffusione mondiale e insieme di conservazione del patrimonio culturale originario. Se, come si è visto, una dominante del Novecento europeo risiede nella progressiva rilevanza che acquistano i repertori di carattere popolare, non va trascurato il fatto che anche la musica colta, attraverso figure come Debussy, Ravel, Stravinskij, fino a György Ligeti, Tristan Murail o Heiner Goebbels, venga influenzata da sonorità, stili e forme popolari extraeuropee. Nella critica musicale, come in generale nel discorso sociale tardo novecentesco, sovente si è adoperato il termine “contaminazione” invertendone il significato letterale di contagio patologico, caricandolo invece di un valore positivo associato a un’area semantica relativa alla trasmissione, all’influenza, alla mescolanza fruttuosa, alla “fusione”. Qualsiasi accostamento, anche se non particolarmente ricercato, può così evocare l’idea di un’intersezione positiva, che non sempre invece avviene realmente. Ecco perché, oltre che perseguire il valore della fusione, la cultura del Novecento, nel momento dell’incontro tra mondi differenti, ha evidenziato anche la differenza culturale. Va in questa direzione anche l’originaria nascita di una disciplina come l’etnomusicologia che, tramite il lavoro di ricerca e raccolta sul campo, ha portato alla formazione di ampie collezioni di musiche del mondo. La conoscenza delle specificità locali è un processo la cui necessità è emersa soprattutto a partire dall’affermazione nell’Occidente delle società di massa che, già nella prima metà del secolo ma in particolar modo nella seconda, vedono emergere un’“industria culturale” che privilegia processi di standardizzazione e massificazione. La cultura europea, musicale e non solo, vive nel Novecento un momento di fascinazione esterofila dovuto anche alla crisi del sistema politico ottocentesco che ne mette in discussione i fondamenti. Da un lato guarda con interesse alle culture popolari extraeuropee radicalmente distanti, dall’altro vive una progressiva sudditanza rispetto ai processi industriali americani: sudditanza che nel secondo dopoguerra si trasforma in consapevolezza di subire un dominio in costante espansione.

Il percorso della musica colta

Nel prospettare come in questo scenario la musica colta si sia modificata, sono stati identificati alcuni eventi che funzionano come spartiacque: l’inizio dell’adozione di un linguaggio atonale, databile nel biennio 1908–1909; l’insorgere del sistema di composizione dodecafonico e del neoclassicismo, all’inizio degli anni Venti; lo sviluppo di una nuova generazione di compositori d’avanguardia nel periodo immediatamente successivo alla fine della seconda guerra mondiale; l’arrivo in Europa delle idee di John Cage sull’alea e l’indeterminazione e il dibattito creatosi nei loro confronti nella seconda metà degli anni Cinquanta; la messa in discussione del concetto di avanguardia musicale a partire dalle prime avvisaglie della sua crisi, negli anni Settanta, sviluppatasi in proporzioni assai più ampie negli anni Ottanta e nei decenni successivi. Delle diverse fasi delimitate da tali eventi si è cercato di presentare sia i compositori più rappresentativi sia le scelte

linguistiche e stilistiche più diffuse. I primi due saggi sono allora dedicati al periodo, a cavallo tra Ottocento e Novecento, nel quale la divaricazione, già presente nell'Ottocento, tra una tendenza "moderna" a presentare una musica orientata verso il futuro, incarnata soprattutto da Wagner e Liszt, e un approccio più conservatore, quale quello di Max Bruch, viene aggiornata dando vita a uno schieramento che vede tra i "moderni" Richard Strauss, Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Claude Debussy, Maurice Ravel, Erik Satie e Aleksandr Skriabin, e tra i "conservatori" Sergej Rachmaninov, Vincent D'Indy e Hans Pfitzner.

In alcuni esponenti della musica moderna è sorta poi la necessità di sviluppare una tendenza radicale ad abbandonare gran parte degli elementi linguistici fino a quel momento in auge, conservandone solo alcune strutture profonde. A partire da tale svolta si è sviluppata, assai più che in precedenza, la distanza tra il circuito delle musiche d'avanguardia e quello dedicato alla reinterpretazione delle musiche canoniche del passato. Segue la considerazione di una delle scelte cruciali, ovvero la contrapposizione a quel linguaggio tonale, che per due secoli aveva fondato la comunicazione tra compositori e pubblico, di un assai più arcano linguaggio atonale, che segue di pari passo anche la rottura degli andamenti sintattici e formali più tradizionali. Vengono di conseguenza ripercorsi gli itinerari di cinque dei principali attuatori di tali scelte (Schönberg, Berg, Anton Webern, Stravinskij e Bartók), dai quali, come elemento di continuità rispetto al passato, emerge la grande importanza attribuita all'esperienza musicale di carattere estetico. Un'esperienza intesa come momento di acquisizione di verità cruciali irraggiungibili attraverso altre modalità esperienziali, riformulazione avanguardistica del culto quasi religioso della "grande musica" sviluppatosi nell'Ottocento. Di quanto è successivamente avvenuto tra le due guerre mondiali, si esamina innanzitutto il modo in cui i compositori si sono confrontati con le ideologie e le ingerenze politiche rivolte nei loro confronti; fenomeno che ha determinato uno degli eventi cruciali dell'epoca, la diaspora di musicisti europei in America. Viene poi presa in considerazione la diffusa messinscena della memoria musicale realizzata attraverso il recupero della musica antica e attraverso i montaggi compositivi dallo spirito neoclassico. Occasione per evidenziare lo stretto legame con un più generale richiamo all'ordine rinvenibile contemporaneamente anche nelle altre arti: è questo il momento nel quale il modernismo prende decisamente le distanze dal romanticismo ottocentesco, confrontandosi con le musiche extracolte "barbare" recentemente importate dall'America (jazz, tango).

Infine, ci si sofferma sui processi che hanno condotto all'adozione delle tecniche dodecafoniche, delle quali si mostra lo stretto legame con la pratica seriale, sviluppate dai compositori delle generazioni successive. Dei primi quindici anni del secondo dopoguerra vengono approfonditi soprattutto alcuni episodi: la nascita della musica elettroacustica, l'ampio riconoscimento nel circuito dell'avanguardia internazionale ottenuto da alcuni giovani compositori italiani - primi fra tutti Bruno Maderna, Luigi Nono

e Luciano Berio – la nascita e lo sviluppo dei corsi estivi di musica di Darmstadt, ai quali ha legato le proprie vicende una corrispondente “scuola di Darmstadt” guidata dalle figure di Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, il vivace e dialettico confronto sorto negli stessi anni tra tali autori e alcune voci eccentriche provenienti dall’Europa orientale quali quelle di Iannis Xenakis, György Ligeti e György Kurtág. Da questi e altri episodi a essi coevi emerge un profondo ripensamento del concetto di musica, della figura del compositore d’avanguardia e della sua funzione, con un allontanamento dalla dimensione estetica a favore di ambiti più prossimi alla scienza, alla ricerca, alla sperimentazione e all’invenzione di nuovi suoni, strutture, linguaggi. In un simile scenario i mutamenti passano a partire dalla fine degli anni Cinquanta attraverso una riflessione concettuale, di cui viene dato conto, sulle nozioni di “opera aperta”, “alea” e “indeterminazione”, analizzando il modo in cui esse abbiano inciso sulla relazione tra la composizione e l’improvvisazione. Segue un esame dei cambiamenti subiti dalla musica elettroacustica a partire dagli anni Settanta e dei contributi forniti dal minimalismo, dai musicisti “spettralisti” e da altri esploratori delle relazioni del suono con il silenzio e con le vicende spirituali con esso esperibili. La sezione si conclude con quanto è avvenuto nella fase finale del secolo, segnata, in musica come in altri ambiti artistici, dalla lettura postmoderna e dall’emergere della rilevanza delle relazioni interculturali.

Sviluppi locali della musica extracolta

A partire quanto meno dal Cinquecento, ma soprattutto nel corso dell’Ottocento e del Novecento, la musica colta europea è stata esportata in tutti gli altri continenti; a questa globalizzazione sono seguiti numerosi processi di localizzazione, il più importante dei quali è avvenuto indubbiamente negli Stati Uniti, paese che ha assunto un’importanza quasi paritaria nei confronti dell’Europa nell’ambito della musica d’avanguardia soprattutto a partire dal secondo dopoguerra, tramite figure come John Cage, Morton Feldman, Philip Glass e Steve Reich.

Al di fuori della musica colta, se in un primo tempo è avvenuto un processo simile, con un’egemonia europea su gran parte delle musiche di tradizione orale del Nord America, a partire dagli ultimi anni dell’Ottocento si è cominciato a sviluppare un percorso inverso. È stata l’America a esportare sempre di più i propri prodotti in Europa fornendo repertori – ragtime, jazz, tango – che, soprattutto nei primi tempi, mescolano tradizioni europee riformulate in chiave americana con componenti di derivazione africana.

Nell’affrontare il percorso della musica extracolta europea del Novecento abbiamo ritenuto opportuno, prima di considerare i fenomeni europei più strettamente legati a tale importazione di musica afroamericana, documentare quanto è avvenuto nell’ambito delle pratiche “locali” che con essa hanno avuto meno a che fare. Un primo ambito indagato è quello delle musiche di tradizione orale meno coinvolte nei processi di urbanizzazione e industrializzazione: a tale proposito viene esaminato come tali repertori siano stati affrontati dall’etnomusicologia e come essi siano stati oggetto di

fenomeni di revival strettamente legati allo sviluppo di una canzone politica, "di protesta".

Ci si sofferma poi su alcuni generi che presentano numerose analogie con il blues, con il jazz e con il tango del primo Novecento: il klezmer, il flamenco, il fado e il rebetiko sono stati anch'essi a lungo coltivati oralmente, figli di diaspore e scambi tra diverse culture emarginate, spesso sviluppatasi in ambienti malfamati del sottoproletariato urbano, prosperati soprattutto a partire dall'inizio del Novecento e quindi diffusi ben oltre i confini nei quali erano stati fino a quel momento praticati, in relazione al loro inserimento nei processi dell'industrializzazione dell'intrattenimento musicale.

Il panorama delle musiche extracolte dell'Europa mediterranea si completa poi con la chanson e la canzone italiana, che viene affrontata seguendo i tre filoni della canzone napoletana, di quella d'intrattenimento nazionale e di quella d'autore.

Infine, si considera come lo scenario delle musiche extracolte locali muti nella seconda parte del Novecento, in reazione all'ampia importazione di repertori americani avvenuta fino a quel momento e ai profondi cambiamenti sociali sopraggiunti.

La linea afroamericana

Come già sopra accennato, dall'inizio del Novecento l'Europa inizia a guardare oltre Atlantico e verso la tradizione che si definisce afroamericana, ovvero african-american, come a un luogo nel quale l'incontro-scontro tra differenti etnicità genera fenomeni culturali inediti e rilevanti. Per il blues ad esempio è la Francia a sviluppare il maggiore interesse con una già matura riflessione critica e musicologica, mentre è in Gran Bretagna, per motivi di affinità linguistica e culturale, che si avrà una prima scena blues artisticamente autonoma. Una rottura di paradigma nelle relazioni Europa-America si avrà, come è prevedibile, con la reciproca presa di contatto e con la conseguente influenza americana sia bellica sia postbellica. Influenza manifestatasi pressoché dovunque in Europa, specie nell'intrattenimento musicale e spettacolare pensato per le truppe statunitensi, sia durante il conflitto che nella successiva permanenza nelle basi NATO.

Nei primi anni Sessanta, Londra diventa la città in cui viene reimpiantata una tradizione blues, che assumerà infatti la denominazione di blues revival e che sarà anche uno degli elementi che promuoverà la nascita del rock inglese. Anche il jazz ottiene un immediato e crescente successo in Europa, tanto da stimolare ben presto una riflessione problematica sulla possibilità di un jazz europeo. Se il jazz originario ha le sue radici nel folklore nero, quello europeo può nutrirsi delle tradizioni popolari continentali oppure attingere al patrimonio colto. Sempre nei primi anni Sessanta è la presenza fisica di grandi nomi del free jazz a orientare l'Europa verso scelte più radicali, mostrando attenzione anche a patrimoni musicali locali. L'altra frontiera, costituita dall'innesto nel jazz del linguaggio del rock, vede addirittura i musicisti europei in prima linea nella ribalta internazionale. Anche nel jazz

come in altri percorsi artistici il finire del secolo condurrà all'eterogeneità stilistica, con una sintesi tra tradizioni colte antiche europee, elementi della cultura massmediale, tendenze alla polimedialità espressiva (danza, arte visiva, uso dell'elettronica), nuove enfasi sulla composizione e sviluppi di identità glocal, specifiche per ogni area geografica.

Musica giovanile

Uno dei dati significativi del ruolo della musica del Novecento è la sua associazione con l'universo giovanile che, proprio nella musica, nel cinema, nel divertimento, trova una propria dimensione separata rispetto all'universo adulto. L'accesso dei giovani al consumo e alla cultura di massa coincide con l'emergere, attorno agli anni Cinquanta, di una vera e propria cultura giovanile peculiare. Il secondo dopoguerra segna in tutto il mondo occidentale la trasformazione della giovinezza, da semplice stadio del ciclo di vita compreso tra l'infanzia e la condizione adulta, in una vera e propria categoria culturale, caratterizzata da specifici modelli di consumo, stili di vita e, forse soprattutto, gusti musicali. A partire dal rock'n'roll, la cui nascita è convenzionalmente posta a cavallo tra il 1954 e il 1955, la storia della musica popular si caratterizza per un susseguirsi di generi, stili e appunto gusti musicali tutti associati, alcuni più altri meno, a fattori sociali collettivi extramusicali quali un particolare stile di abbigliamento, una certa iconografia, talvolta un vero e proprio stile di vita. Il fenomeno assumerà connotati differenziati nelle diverse realtà geografiche, ma la cifra angloamericana sarà quella che lo caratterizzerà maggiormente, sia perché negli Stati Uniti e in Gran Bretagna avverranno numerosi eventi preponderanti, sia perché le realtà locali, come anche quella italiana, saranno profondamente trasformate dalla popular music importata, dal rock'n'roll al beat, passando per il rock, per giungere al funk, all'hip-hop, alla musica elettronica dance. Etichette, generi, stili che fanno ormai parte del lessico culturale globale.

Il rock'n'roll dei primi anni Cinquanta fa emergere da subito la connessione tra la musica giovanile e quella di tradizione afroamericana. Anche in Europa tale tradizione diventerà la preferita dai teenager e le musiche popular locali che si svilupperanno avranno uno stretto legame con la gioventù americana, le sue mode, i suoi balli. Dapprima il successo del rock'n'roll e di Elvis Presley, negli anni Cinquanta, ha prefigurato la possibilità di un mercato internazionale per la musica popular destinata a un pubblico giovanile. Successivamente l'esplosione del fenomeno Beatles determina, all'inizio degli anni Sessanta, le condizioni per un mercato multinazionale sostanzialmente omogeneo, come quello che si sarebbe consolidato in seguito. L'album Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967) è un progetto centrato sullo studio di registrazione e rappresenta una nuova configurazione dei media così come una nuova era per l'industria discografica e per la musica popular.

Stili, subculture, celebrità

Le subculture giovanili diventano oggetto di studio accademico, e vengono interpretate non più come forme di devianza. Esse divengono “risposte” da parte di un certo gruppo d’età a una posizione di classe subordinata, mirate a contestare il sistema dei valori dominanti per mezzo non di attività politiche convenzionali bensì di pratiche rituali. Si afferma l’idea di uno “stile”: combinazione (spesso spettacolare come nel punk) di posture corporee, modi di fare, vestiti, acconciature, gerghi, artefatti simbolici e codici musicali, adottata da ciascuna subcultura in modo da distinguersi dalle altre e soprattutto da opporsi alla cultura (e quindi allo stile) dominante o mainstream.

Nel descrivere la vicenda del rock è difficile separare gli elementi visivi da quelli sonori. I gesti, la mimica, la drammaturgia e la scenografia hanno un ruolo determinante nella dimensione performativa del concerto e, più recentemente, del videoclip. Gli abiti plasmano l’io visibile delle rockstar e continuano ad agire oltre la sfera pubblica del concerto, delle fotografie di scena e delle copertine dei dischi. Fin dal secondo dopoguerra – quando il rock è codificato come genere musicale – la sua storia può essere intesa come un percorso che parte dalla musica e coinvolge la moda o viceversa. Dall’inizio degli anni Ottanta, il tema dei rapporti tra rock e moda ha suscitato una grande attenzione soprattutto in coincidenza con l’emergere di concetti quali sottocultura e street-style, che hanno esaltato l’antagonismo con la moda ufficiale di sartorie, stilisti e riviste patinate. I discorsi sulle sottoculture hanno messo in luce il rock come portatore di valori sociali ed estetici positivi quali libertà, ribellione, autenticità e originalità stilistica, riducendo invece la moda a una forma equivoca di commercializzazione e sfruttamento di tali valori. Ma la moda è una realtà complessa, dinamica e non riducibile a un processo di imitazione. La sua storia è fatta anche di scambi, di forme di complicità e di collaborazione con le altre espressioni culturali. Le relazioni tra rock e moda sono lunghe e proficue, ed è nel contesto della cultura popolare che elaborano un comune progetto di rottura con le convenzioni visive, di nobilitazione della marginalità sociale e di sperimentazione delle identità multiple. La cultura di massa ha avvicinato i divi e li ha resi umani moltiplicandone le relazioni con il pubblico. Imitabili e inimitabili al tempo stesso, essi sono eroi-divinità dotati di una duplice natura che genera mito, dunque proiezione, e assieme possibilità di identificazione. Al generale meccanismo della celebrità mediatica, nel caso della rockstar va aggiunto il cliché dello stile di vita dissoluto.

Estetizzazione pop: autenticità ed esteriorità

A partire dalla fine degli anni Cinquanta, la condivisione da parte di molti sostenitori del folk revival (specie di quelli più giovani) di idee estetiche moderniste determina un graduale cambiamento nella concezione dell’autenticità in tale ambito, con una minor enfasi posta sulla partecipazione collettiva e sulla funzionalità di questo repertorio per la propaganda politica, a favore della sincerità personale: il Bob Dylan dei primi anni Sessanta e altri nuovi protagonisti (come Phil Ochs, Tom Paxton e Paul

Simon) vengono in tal senso considerati folksinger autentici, capaci di esprimere il proprio modo personale di esperire quanto viene vissuto dal pubblico al quale si rivolgono; dimensione poi sviluppata dalla “canzone d’autore”. Con il rock psichedelico della seconda metà degli anni Sessanta, aumenta ulteriormente l’interesse giovanile nei confronti del mondo delle avanguardie artistiche. Da quest’ambito vengono attinti modelli utili a comporre stili di vita ed espressivi, attraverso una loro traduzione in atteggiamenti underground, posti in opposizione all’opportunismo mainstream.

Dall’incontro tra i movimenti giovanili statunitensi e quelli che prosperano intorno alle Art School in Gran Bretagna verranno intraprese due strade diametralmente diverse: da un lato l’estetica romantica bohémien del progressive rock, dall’altro quella glamour e provocatoria del glam rock. Ad accomunarli una tensione verso l’integrazione della musica con altri linguaggi, che trova la sua migliore esemplificazione in una spiccata tendenza alla teatralità. I termini “rock” e “progressive” entrano in uso proprio in questo periodo, per indicare un insieme eterogeneo di repertori, prevalentemente bianchi e maschili, con una poetica basata sulla presa di distanza dalla musica pop, accusata di essere “commerciale”, e sulla rivendicazione del proprio valore artistico, fondato su un’estetica che traduce in ambito popular i concetti di genio, sperimentazione, complessità, radici, autenticità e impegno sociale. Il rock si affianca presto al jazz nell’immaginario degli studenti dell’Art School, in breve tempo, lo sostituisce. I giovani britannici, però, più intellettuali e meno interessati ai temi sociali dei giovani nordamericani, elaboreranno i vari stimoli di questo periodo in modo peculiare, dando origine a una scena psichedelica diversa da quella d’oltreoceano, anche e soprattutto nei suoi esiti.

I primi anni Settanta ci raccontano anche dell’evoluzione surrealista della visionarietà, cara al decennio precedente, ad esempio nelle copertine fantasy di Roger Dean. Illustrazione versus fotografia, si potrebbe anche suggerire, nell’ascesa di fotografi celebri come Mick Rock (pensiamo ai ritratti di David Bowie). Lo studio Hipgnosis e la loro storica collaborazione con i Pink Floyd sono una miscela fra illustrazione e fotografia in chiave nouveau réalisme. Nell’orizzonte del glam appare una logica di estetica globale e di coordinazione stilistica che ovviamente trova conferme sulla scena dei concerti, ma che riguarda anche specificamente il progetto grafico: Brian Ferry con i Roxy Music appare come art director, avvalendosi di fotografi quali Nick Deville.

Il punk alla fine degli anni Settanta proporrà invece una nuova autenticità all’insegna del do it yourself, ovvero dischi a basso costo realizzati in presa diretta per piccole etichette indipendenti, e concerti effettuati in spazi raccolti con stretta interazione tra esecutori e ascoltatori. L’autenticità inoltre non viene più vista come incompatibile con l’artificiosità, la quale viene invece valorizzata in funzione della trasgressività. Tali fenomeni sono strettamente legati alla coeva crisi della concezione modernista

dell'artisticità d'avanguardia (e dell'autenticità corrispondente) e all'insorgere di un'estetica alternativa a questa, di tipo postmoderno.

Il postmoderno e le barriere della distinzione

Anche in musica avviene qualcosa di simile a ciò che dalla fine degli anni Settanta si inizia genericamente a indicare come "postmoderno": un concetto in cui è implicito un capovolgimento di valori rispetto a quella "cultura della modernità" in cui si era sino ad allora identificato il XX secolo. Una società atomizzata dell'informazione e della telematica, della promiscuità dei messaggi e dei codici, caratterizzata dalla perdita di forti sistemi di riferimento all'interno di un'offerta culturale sempre più pletorica e indifferenziata, dove ciascuno può ormai scegliere autonomamente, senza limiti di spazio e di tempo né gerarchie univoche di valore. I tratti della sensibilità "postmoderna" appaiono con evidenza soprattutto a partire dagli anni Ottanta nei nuovi compositori non ancora trentenni, appartenenti a una generazione nata dopo la guerra. Alla severa disciplina sperimentale dei colleghi più anziani essi oppongono il diritto di scegliersi liberamente i propri modelli senz'altra motivazione se non l'inclinazione soggettiva e l'impulso a creare. All'utopia dell'infinita manipolazione razionale del suono contrappongono una più attenta considerazione delle costanti percettive e dei dati intuitivi dell'ascolto musicale. Tornano di moda, accanto ai vocaboli espressivi, anche forme e tecniche del passato, ivi compresi elementi della sintassi tonale, depurati di ogni riferimento al loro contesto di origine. L'incipiente globalizzazione e la stessa crisi dell'avanguardia, ultimo baluardo di un'utopia eurocentrica, aprono la scena della musica contemporanea a nuovi scambi e contaminazioni transnazionali.

Nell'ultima parte del Novecento, in sintonia con l'affermarsi, specie nel mondo anglosassone, di orientamenti di ricerca transdisciplinari legati ai cultural studies, in ambito musicologico si consolida la consapevolezza che non di rado i cambiamenti più decisivi per le sorti della musica non avvengono tanto sul terreno del linguaggio o delle tecniche compositive, ma riguardano altri aspetti altrettanto cruciali quali il panorama culturale, la comunicazione, le pratiche sociali, le tecnologie. Al volgere del secolo, uno dei temi più rilevanti nell'orizzonte musicale è quel processo di erosione dei confini fra generi che sempre più riguarda l'identità e il "perimetro" della musica d'arte, la cui "distinzione" rispetto agli svariati ambiti della popular music appare sempre meno chiara e individuabile. Si delinea così il paradigma musicale di fine millennio: una musica "aperta" ai più diversi influssi provenienti da un contesto sociale e geopolitico alquanto burrascoso e mutevole; compositori intenti a coniugare nella loro scrittura i diversi ingredienti musicali che la comunicazione mediatica e l'industria discografica non cessano di portare alla ribalta, cercando sovente la collaborazione di interpreti e autori del pop, del jazz, della world music. Pur appartenendo genericamente all'area della popular music, questa nuova ricerca musicale è riconducibile solo a stento ad ambiti tradizionali quali jazz, rock o altro; nella critica internazionale e sulle riviste specializzate, prolifera a questo

riguardo una colorita terminologia in perpetuo divenire: si parla di post-jazz, art-rock, avant-rock, world-beat, global, industrial, noise, electronica, trance-ambient, dj-style, plunderphonics ecc. È una terminologia fluttuante, spesso superficiale, che denuncia da un lato la mobilità e la mutevolezza di questi generi, dall'altro l'assenza di una sistematizzazione teorica e di una collocazione culturale accreditata e condivisa. È in questi territori extra-accademici, ormai fortemente intellettualizzati e animati da esplicite finalità artistiche e sperimentali, dove l'ibridazione, la dissacrazione e il riassetto del passato o addirittura il vero e proprio saccheggio del già fatto sono ormai moneta corrente, che il postmoderno trova la sua realizzazione più estrema.

Oralità elettronica

Nel frattempo, da culture musicali popolari quali quella giamaicana, da cui è originato il reggae, è derivata l'idea di assimilare la tecnologia elettronica all'interno di un assetto tradizionale-orale, a partire dall'affermarsi negli anni Cinquanta del sound-system, sia nella stessa Giamaica che nelle comunità giamaicane immigrate in Gran Bretagna: è una dimensione culturale che pone in forte rilievo il supporto discografico in quanto medium di una comunicazione musicale. Sviluppatisi a partire da simili pratiche è la cultura hip-hop, che si è prodotta in origine alla fine degli anni Settanta nelle comunità afroamericane metropolitane statunitensi, assemblando differenziate forme artistiche - graffiti, breakdance, rap - nelle quali rivestono un ruolo essenziale la presenza del dj (disc-jockey) e la manipolazione del supporto discografico. Con i processori digitali del suono commercializzati dagli anni Ottanta, si realizzeranno vari tipi di campionamento e sequenziazione ritmica di estratti sonori, offrendo ai dj un orizzonte di possibilità creative virtualmente illimitato. Sul piano estetico è da notare la ricontestualizzazione all'interno del sistema comunicativo di materiali secondari musicali, già preformati, analoga a quella della pop art degli anni Sessanta. Da un originario ruolo quasi invisibile, in cui si limita ad assemblare musica eterogenea solo in base a un criterio o a uno stile, successivamente il dj si prende la libertà di interrompere, riavvolgere, ripetere, mischiare frammenti, oppure di intervenire sui timbri e sulle sonorità dei brani: da semplice compilatore diviene musicista. Da pratica performativa, l'atto del selezionare frammenti si è rapidamente trasformato in tendenza estetica fino a divenire rivalorizzazione "empirica" dell'intero repertorio popolare, trasformandolo in un archivio virtuale rielaborato di continuo. Ciò ha consentito la messa in discussione di una linea evolutiva mainstream totalmente debitrice della tradizione r'n'b, e dunque del rock inteso in senso stretto, a favore di percorsi che oscillano tra musica d'avanguardia, folk e recupero di Tin Pan Alley. Un'altra linea culturale, ancora deviante rispetto alla tradizione mainstream del pop, si è insinuata tra una componente mentale e una meccanica, generando l'universo dell'elettronica (come viene altrimenti definito il campo dell'elettronica pop, techno e dance contemporanea). Un'estetica artificiale e sintetica che ha

soppiantato la retorica dell'anima e della natura. Nella sua accezione dance, l'elettronica ha contribuito ad abbattere le barriere che si sono (paradossalmente) erette tra rock e musica da ballo, incentivando la diffusione planetaria della cosiddetta club culture e dei rave. Questo composito universo ha presentato fenomeni inediti, suscettibili di essere anche oggetto per uno studio e per un'interpretazione delle mutazioni sociali.

Musica, immagini e arti performative

Dal Cinquecento all'Ottocento il ballo, lo spettacolo di danza e quello teatrale sono stati, insieme al concerto, tre dei principali contesti nei quali la musica si è venuta a collocare con soluzioni in costante mutamento. Non poteva dunque mancare uno sguardo attento al ruolo della musica in tali contesti nel Novecento, volto a render conto della molteplicità di fenomeni in essi coinvolti: innanzitutto, se in diverse voci dedicate al percorso della musica colta emerge come, specie nella prima metà del secolo, numerose sue pietre miliari sono state ideate per spettacoli di danza, è sembrato comunque particolarmente opportuno considerare in una voce specifica l'interesse dei compositori novecenteschi per tali spettacoli, riservando poi un'attenzione ancora più approfondita per il caso novecentesco più eclatante di collaborazione tra compositori e altri protagonisti dell'arte coreutica a livelli qualitativi straordinari, quello dei balletti russi.

Spostando poi lo sguardo dagli spettacoli alle pratiche coreutiche popolari, numerosissime sono le annotazioni reperibili nei saggi che affrontano i mutamenti delle musiche extracolte novecentesche; anche in questo caso, comunque, abbiamo deciso di fornire un ulteriore capitolo che offrisse un panorama complessivo nel quale collocare la multiforme congerie di episodi che hanno caratterizzato la profonda incidenza del ballo nella relazione del Novecento con la musica.

Data l'ampia popolarità e diffusione goduta dall'opera italiana dalla sua nascita, nel Seicento, fino alla fine dell'Ottocento, ad essa è stata prestata particolare attenzione anche in questa rassegna sul Novecento: innanzitutto viene analizzato il suo ultimo momento di gloria, legato al grande successo raccolto da Giacomo Puccini come erede della figura di Giuseppe Verdi, per poi seguire il processo che ha fatto sì che non venissero più prodotti nuovi titoli capaci di rinnovare il consenso popolare del passato, ma che rimanesse spazio solo per la riproposizione del repertorio dotato di maggiore fortuna storica e per l'invenzione di nuove formule destinate necessariamente ad assumere una valenza diversa, tanto nel caso delle operazioni d'avanguardia quanto in quello delle riesumazioni in chiave nostalgica e/o postmoderna.

Se nell'Ottocento le principali prese di posizione nel teatro musicale sono state assunte riferendosi soprattutto ai drammi musicali wagneriani, nel Novecento una delle principali pietre di paragone delle scelte drammaturgico-musicali è stato l'atteggiamento assunto in tale ambito da Bertolt Brecht e dai tre principali compositori con i quali egli ha collaborato: Kurt Weill, Hanns Eisler e Paul Dessau. Non poteva dunque mancare

un'adeguata illustrazione di tale collaborazione, originalissimo crocevia di stili e generi diversi nel quale le tradizionali distinzioni elitario/popolare, colto/extracolto, alto/basso vengono interamente rimescolate, minando irrimediabilmente alla radice la stabilità dei loro presupposti.

Un atteggiamento analogo viene rilevato nell'interesse delle avanguardie novecentesche per diversi tipi di spettacolo d'intrattenimento: è il caso della passione degli artisti parigini per lo Chat noir, di quelli viennesi per il Nachtlicht (con esiti quali il Pierrot Lunaire di Schönberg), dei futuristi italiani per il teatro di varietà o dei dadaisti per il Cabaret Voltaire di Zurigo.

All'interno della rassegna degli spettacoli d'intrattenimento con presenza della musica, una menzione va al musical europeo, genere che, pur essendo vissuto a lungo all'ombra del più celebre equivalente statunitense, a differenza di molti altri tipi di teatro musicale che nella seconda parte del Novecento hanno subito gravi crisi, continua ad avere una notevole popolarità, anche grazie alla sua capacità di entrare in simbiosi con il mondo del cinema.

L'ultima sezione è dedicata alla presenza della musica in testi "sincretici", gli audiovisivi nei quali si assiste non a una performance dal vivo, ma a una ripresa diffusa da uno schermo.

Rispetto a tale ambito viene proposta una panoramica sulle principali tendenze sviluppate nelle musiche per i film delle nazioni più impegnate in tale produzione (Francia, Germania, Stati Uniti, Unione Sovietica, Gran Bretagna e Italia), seguita dalla disamina di alcuni esempi particolarmente significativi di collaborazione tra un regista cinematografico e un compositore, per terminare con una carrellata sulle vicende fondamentali della storia del videoclip.

Il percorso della musica colta

Mahler, Strauss e il tardo romanticismo wagneriano

L'eredità wagneriana contribuisce a rendere il confronto fra musica a programma e musica assoluta una delle chiavi di volta del panorama musicale del tardo Ottocento, unitamente all'altrettanto complessa questione dell'esaurimento del linguaggio armonico tonale. Nel campo della musica per orchestra il predominio del poema sinfonico, secondo il dettato della scuola neotedesca, sembra avere decretato la fine della sinfonia che, invece, rinasce con una fioritura di ampiezza insospettata, richiamando in gioco le ragioni della musica assoluta e incrinando il credo romantico della fusione fra la musica e le altre arti. Fra i compositori che meglio hanno saputo interpretare questo groviglio di questioni spiccano le figure di Richard Strauss con la sua acuta reinvenzione del poema sinfonico e di Gustav Mahler le cui sinfonie sono la più geniale compenetrazione di intenti programmatici e invenzione formale.

Un'epoca al capolinea

A fine Ottocento il sistema della musica borghese che si era consolidato nell'arco dell'ultimo secolo sembra essere arrivato a un punto critico: generi, stili, teorie, pratiche sociali, il linguaggio musicale stesso appaiono sempre più come un retaggio del passato dalle prospettive molto incerte. L'armonia tonale dopo Wagner suona esausta e irrimediabilmente logorata, il teatro d'opera è afflitto da crescenti difficoltà economiche, mentre fra pubblico e compositori sembrano essersi deteriorate quella sintonia e condivisione di ideali che in passato, pur con frequenti incidenti, avevano favorito il trionfo del gusto musicale romantico e dei suoi inediti paradigmi formali e poetici.

La percezione di una crisi generalizzata è particolarmente acuta nel mondo musicale di lingua tedesca, a causa di uno scenario politico e sociale segnato da conflitti e disagi profondi e dominato dal sempre più manifesto processo di dissoluzione di quell'impero che per secoli è stato il fondamento della cultura e dell'arte mitteleuropea. Ciononostante, la musica viennese e tedesca a cavallo fra Otto e Novecento attraversa un momento indiscutibilmente fecondo e per certi versi antitetico alla contemporanea crisi politica e sociale.

La scomparsa di due giganti come Richard Wagner (1813–1883) e Johannes Brahms (1833–1897) lascia un'enorme eredità, un patrimonio di innovazioni tecniche, di idee e suggestioni che si tratta di raccogliere e amministrare. Ad assumersi questo compito è la generazione degli autori nati dal 1860 in poi, fra i quali spiccano decisamente il direttore d'orchestra boemo Gustav Mahler (1860–1911), il bavarese Richard Strauss (1864–1949) e il viennese Arnold Schönberg (1874–1951). Le questioni sul tappeto possono ricondursi a tre snodi cruciali: il dualismo musica a programma/musica assoluta, la sorte del linguaggio armonico classico-romantico e, strettamente intrecciato ai primi due, il dilemma della forma musicale.

Musica a programma e poema sinfonico. Richard Strauss

La cosiddetta Neudeutsche Schule (scuola neotedesca) capeggiata da Wagner e Liszt ha imposto nella seconda metà dell'Ottocento, in Europa come oltreoceano, la concezione di una musica intrinsecamente espressiva, capace come nessun'altra arte di esprimere contenuti poetici nel modo più profondo e universale. Archiviata le preoccupazioni di stile e di forma, la nuova frontiera della musica è la Symphonische Dichtung (poema sinfonico), la cui sostanza musicale – forma, armonia e melodia – è la diretta manifestazione sonora dell'idea poetica, totalmente libera da ogni precetto di scuola.

In questo clima, relegata in soffitta la musica da camera, negli anni Novanta l'attenzione di giovani compositori come Mahler e Strauss si rivolge al Lied ma, soprattutto, all'orchestra e alle sue formidabili risorse coloristiche e descrittive, in una rincorsa a un allargamento degli organici e all'invenzione di nuovi effetti sonori che sembra non avere limiti.

L'affermazione di Richard Strauss in campo orchestrale è bruciante, con una serie di Tondichtungen (letteralmente "poemi sonori") che fra il 1889 e il 1899 riscuotono un grande successo di pubblico e che, all'epoca,

rappresentano la quintessenza stessa della modernità. I titoli sanciscono l'idea di un legame ormai indissolubile fra musica e contenuto poetico-letterario: Don Juan, Macbeth, Morte e trasfigurazione (Tod und Verklärung), Till Eulenspiegel, Così parlò Zarathustra (Also sprach Zarathustra), Don Quixote, Una vita d'eroe (Ein Heldenleben).

Ma al volgere del secolo la poderosa spinta creativa dello Strauss sinfonista segna il passo, sintomo di una svolta che, in pochi anni, lo avrebbe condotto a dedicarsi al teatro musicale, genere nel quale la sua avventura creativa giungerà al suo culmine. In realtà il compositore di Monaco ha già da tempo preso le distanze dal concetto di poema sinfonico nell'accezione neotedesca, approdando al convincimento che la musica, per quanto insopprimibilmente espressiva, non può illudersi di trarre dall'idea poetica la propria sostanza formale e non può quindi prescindere da un'organizzazione e da una tornitura specificamente musicale. Sul piano linguistico – terreno altrettanto controverso nell'acceso dibattito di quegli anni – Richard Strauss raccoglie e rilancia la sollecitazione wagneriana di una sintassi armonica la cui ragion d'essere è ormai lo sfruttamento sistematico del cromatismo, spingendo fino all'esasperazione tensioni tonali e scarti enarmonici che, mentre sforzano l'impianto tonale fino ai limiti del collasso, vengono risolti in una magistrale e irresistibile enfasi espressiva.

La rinascita della sinfonia

Quello del poema sinfonico e della musica a programma non è tuttavia un monopolio indiscusso. L'affievolirsi della fede lisztiana e wagneriana nella totale fusione di musica, poesia e dramma si accentua anche in virtù dell'influenza della corrente brahmsiana e delle numerose implicazioni legate al concetto di "musica assoluta". A farsi strada, per il momento, non è tanto l'idea di musica intesa come pura forma astratta e superiore a ogni contenuto semantico (idea piuttosto in ribasso all'epoca), bensì la percezione, ampiamente intrisa di simbolismo, dell'ingenuità del concetto di musica a programma, la consapevolezza che le relazioni dei diversi linguaggi poetici fra loro – e di essi con il mondo materiale e spirituale – sono infinitamente più complesse e sfuggenti.

Accanto ai numerosi poemi o schizzi sinfonici di matrice programmatica, gli ultimi decenni del secolo registrano la contemporanea vigorosa rinascita della sinfonia, data per defunta cinquant'anni prima e ora di nuovo autorevole protagonista, intrigata spesso con propositi poetico-narrativi di varia natura. Oltre a Brahms, vero nume tutelare delle forme classiche, a riscoprire le intatte potenzialità della sinfonia sono compositori come Pëtr Il'ič Tchaikovsky, Anton Bruckner, Antonín Dvořák, ai quali infine si aggiunge Gustav Mahler con le sue dieci poderose creazioni sinfoniche composte fra il 1884 e il 1910.

Gustav Mahler

Il tormentato ed esaltante percorso sinfonico di Mahler muove proprio dal rovello di come trasfondere in una forma musicale adeguata un'ispirazione

poetica straripante, che disdegna ogni didascalicità della musica a programma, ma che non rinuncia a trasfigurare musicalmente l'urgenza della propria visionaria interiorità. La Prima sinfonia (1884–88) è paradigmatica di questa ricerca: nata come poema sinfonico, viene via via spogliata di ogni attributo programmatico, pur senza perdere una caratterizzazione fortemente allusiva, riassumibile nella lancinante ironia della celeberrima marcia funebre costruita sulla melodia del canone popolare medievale Fra' Martino (Bruder Martin).

L'ironia mischiata ora al sarcasmo ora a malinconici abbandoni; l'attrazione invincibile per le musiche di estrazione popolare a volte idealizzate a volte ferocemente caricaturizzate; l'altrettanto forte inclinazione a utilizzare stereotipi musicali di ogni genere (sia di infima estrazione, sia di ascendenza illustre) caricandoli di una forte intenzionalità espressiva o descrittiva; il gusto spiccato per i contrasti più improvvisi e brutali, spesso traumatizzanti dal punto di vista della "forma" classicamente intesa; l'introduzione abituale (nella seconda, terza, quarta e ottava sinfonia) di testi poetici, al punto da generare un'ideale convergenza fra il genere sinfonico e il Lied per orchestra, il genere che rappresenta l'altro grande versante della produzione mahleriana. Sono solo alcuni dei caratteri che, all'epoca, assicurano al sinfonismo mahleriano una notorietà tanto ampia quanto controversa e per certi aspetti famigerata. Proverbiale divengono le reazioni d'insofferenza da parte del pubblico nei confronti di un autore che sembra farsi gioco della più illustre tradizione compositiva e poco si cura della coerenza in materia di linguaggio, a volte violando senza ritegno la condotta tonale, altre volte accogliendola pienamente con un'enfasi fin troppo plateale.

Ma questi stessi caratteri, scandalosi per l'epoca, sono anche alla base della successiva riscoperta di Mahler e della straordinaria attualità che la sua musica riveste a un secolo di distanza. Nella seconda metà del secolo, l'inattualità che Mahler stesso si attribuiva si muta in attualità grazie a un'attitudine del compositore che si direbbe postmoderna antelitteram, volta a coniugare culture e stili musicali di estrazione diversa, talora profondamente conflittuali e, con essi, comporre uno scenario o una narrazione tale da abbracciare "tutto un mondo".

In Mahler i conflitti non vengono mascherati in nome dell'arte bella, ma sono liberi di esplodere in tutta la loro carica simbolica e dirompente. Questa "verità" secondo Theodor W. Adorno ha un prezzo elevatissimo: la grandezza di Mahler sta nel suo mettere impietosamente in luce il destino della musica moderna, ossia la distruzione dell'opera compiuta e della forma musicale immanente. A questa lettura si contrappone quella di Hans H. Eggebrecht, secondo il quale la grandezza di Mahler sta piuttosto nel rendere nuovamente possibile una compiutezza formale su basi empiriche e profondamente interiorizzate, al di là e al di sopra di convenzioni ereditate o di presunte derive storicistiche.

Debussy, Ravel, Satie: la musica francese del primo Novecento

Le prime opere di Debussy segnano l'avvento della modernità nella musica europea ancor prima dell'inizio del Novecento. Maurice Ravel ed Erik Satie, pur mostrando ciascuno un loro stile personale, riconoscono Debussy come maestro e operano nel solco da lui aperto.

La novità di Debussy

In musica il XX secolo ha un inizio cronologicamente incerto: se lo si guarda dalla prospettiva delle "scuole nazionali" comincia con qualche decennio di ritardo, ma se l'osservatorio è collocato a Parigi lo si può considerare già iniziato negli ultimi anni del secolo precedente. Quali criteri portano a questi giudizi?

Dal punto di vista dei linguaggi e degli stili musicali, la nascita del nuovo secolo è segnata dal prevalere dell'innovazione sul perdurare della logica tonale che aveva retto il discorso musicale per tre secoli e aveva radicato ben precise logiche di composizione e di ascolto. Dal punto di vista del pensiero che cerca nella musica la propria espressione, è il rifiuto della tendenza romantica a portare in primo piano l'interiorità dell'artista: i suoi dolori, le sue illusioni, le sue frustrazioni. Si può considerare già facente parte del nuovo secolo quell'artista/musicista che ricerca un'espressione più pudica, che mette a fuoco i problemi dell'arte più che quelli dell'artista, che vede il mondo (sia la natura che l'uomo) non immediatamente ma attraverso gli schermi e i filtri dei loro simboli e della bellezza in sé. Parnassiani, simbolisti, promotori dell'art nouveau sgombrano la scena dalle tinte fosche di un'espressività che è divenuta sempre più gonfia di fatti e visioni personali per dedicarsi alla descrizione di paradisi diafani, elitari e sottili, in cui il dettaglio, l'arabesco elegante e fantasioso prevale sulla forma, che, quando si rende percepibile, si rivela come una forma antica vagheggiata attraverso il velo del tempo.

Ascoltiamo *La demoiselle élue* (1887–1889), libretto di Dante Gabriele Rossetti e musica di Claude Debussy (1862–1918), ascoltiamo il monologo ondeggiante della protagonista, la cui melodia nessuno saprebbe ricordare a memoria né fischiare fra sé, ma che avvince per la sua dolcezza aerea. Ella canta alle porte del cielo in attesa dell'amato, con il quale entrerà per sempre nella luce; canta circondata da altre fanciulle estatiche e, mentre si sporge per anticipare con l'occhio l'incontro vagheggiato, intiepidisce con il candido seno il balcone del cielo. Né la figura dipinta nelle parole, né la musica sfuggente gli appuntamenti fissi del discorso tonale appartengono all'Ottocento: con eleganza e senza rumore di folla, Debussy, a quel tempo riconosciuto grande artista da pochi critici e amici, indica alla musica una delle sue vie maestre per il nuovo secolo: l'annullamento delle tensioni tonali. Ed è poi la volta del flauto del fauno, che narra la fuga nel sogno di un desiderio insoddisfatto. Nel *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) Debussy, come Mallarmé, l'ispiratore del brano, non descrive una scena né una vicenda bucolica, ma contrappone le connotazioni tradizionali dello strumento a un'invenzione melodica nuova, che con lentezza, si direbbe con sforzo, si libera dal silenzio e dal sogno. Si è molto parlato dell'influsso di

Wagner sull'unica opera che Debussy porta a termine dopo una lunga gestazione, il *Pelléas et Mélisande* (1893–1902) tratto dalla pièce di Maeterlinck. Ed è dimostrato che l'uso di temi ricorrenti qualcosa deve ai famosi Leitmotiv wagneriani, come pure il rifiuto delle forme chiuse, delle arie e dei pezzi d'insieme; ma non c'è dubbio che assolutamente innovativo e volto al futuro è il modo di trattare l'orchestra. Si cercheranno invano nel *Pelléas* le sonorità piene, che fanno tremare di paura l'ascoltatore dell'orchestra wagneriana nascosta nel golfo mistico, le famose "tube" utilizzate nel pieno di crescendo travolgenti; qui gli strumenti sono spesso utilizzati in solo o in linee singole, come si dice "divisi" così che il colore strumentale diventa quasi cameristico. Anche la vicenda – il classico triangolo della giovane donna fra un marito vecchio e un giovane amante – potrebbe far pensare al *Tristano* di Wagner; ma le differenze sono molto più forti delle analogie. Basta confrontare le due figure femminili. *Mélisande* non assomiglia per nulla all'*Isolde* scossa dalla passione risvegliata dal filtro d'amore: è una fanciulla asessuata, quasi una creatura d'acqua, piuttosto come *Melusina* (fata sirena della tradizione francese). Non le si deve chiedere da dove viene, dove ha perduto la corona e l'anello, se ha amato, chi sia il padre di sua figlia; e il suo rapporto con *Pelléas* ha un vago sapore d'incesto.

Maurice Ravel ed Erik Satie

La riservatezza dei personaggi sul teatro è una novità assoluta, che riflette un modo nuovo di esprimere per simboli e allusioni una visione del mondo ormai priva di illusioni.

La stessa riservatezza è tratto distintivo degli artisti: Debussy, come Maurice Ravel (1875–1937) – e, ancor più problematicamente, Erik Satie (1866–1925) – sono persone schive, che nascondono sotto maniere raffinate e distratte una timidezza profonda, interpretata a volte come snobismo, a volte come eccentricità. A questo tratto caratteriale si aggiunge una scelta di poetica le cui radici provengono dalla convinzione che ogni tipo di espressione limiti il senso profondo della cosa espressa, offuschi il fascino della cosa non detta. Si pensi, ad esempio, a una delle prime opere di Ravel, il ciclo di liriche *Shéhérazade* (1898). L'attrazione per la lontananza inconoscibile dell'Oriente permea intensamente tutta la raccolta, ma non vi è in essa alcun abbandono. Ravel vi si rivela chiaramente soprattutto nella terza ed ultima lirica, *l'Indifférent*, nella quale l'io lirico osserva senza il minimo accenno di partecipazione il passaggio della misteriosa creatura, che solo dietro di sé, quando è ormai scomparsa, lascia una scia di desideri e di vertigini. Anche la formazione accademica dei tre musicisti è simile: tutti e tre studiano in Conservatorio, frequentando per alcune discipline gli stessi maestri, condividono lo stesso amore per autori come Mozart, Chopin, Musorgskij e lo stesso problematico rapporto con Wagner, "il vecchio avvelenatore", e con lo stesso Beethoven, padre di tutti i guai su cui pianse l'intero Ottocento musicale. Eppure le loro scelte artistiche sono state assai diverse, benché Ravel e Satie riconoscano Debussy come apri-strada.

Come tratto caratteristico di Ravel è facile riconoscere la predilezione per i ritmi di danza, l'attrazione per temi esotici e la fedeltà alle forme chiare della tradizione classica; inoltre, in tutto quello che appare a prima vista un continuo mutare di generi e forme, si evidenzia il lavoro artigianale volto a raggiungere la perfezione nel buon gusto, ossia il principale carattere della cultura, prima che della musica, francese. Per quanto diversi possano suonare il Boléro (1928) e Daphnis et Chloé (1912), il Concerto pour la main gauche (1929) e il Menuet antique (1895), l'arte di Ravel vi si rivela con la medesima chiarezza come invito alla contemplazione del Bello, come strumento di elevazione dello spirito attraverso il piacere dell'orecchio.

La strada scelta – per volontà o per caso – da Satie è un'altra. A lungo ritenuto un artista del tutto controcorrente, anzi spesso un caso isolato di scarsa rilevanza artistica, Satie incarna in modo estremistico gli ideali (o la mancanza di ideali) espressi dai suoi compagni di strada e protettori (nel caso di Debussy). Prendiamo, ad esempio, l'estetica del non detto, accettiamo, come Debussy e Ravel, il credo mallarmeiano per cui il nominare un oggetto significa togliere alla poesia i tre quarti del suo piacere, e portiamo tutto questo alle estreme conseguenze: ne risulta un'arte enigmatica, una volontà di non-arte nella totale sfiducia nei confronti della possibilità di comunicazione delle discipline accademiche. Il linguaggio metaforico semplificato al massimo e gli slittamenti di senso di topoi tratti dal quotidiano servono a Satie per avvicinarsi all'ascoltatore comune, che non sa niente dell'arte, e vi si accosta senza accorgersene. La sua utopia consiste nel credere a un grado-zero dell'arte che possa servire da mezzo di comunicazione anche per un pubblico incolto, mentre per i più sofisticati può risultare un invito a scoprire il senso al di là delle apparenze. Coerentemente a una poetica che rifugge la coerenza, il percorso creativo di Satie da Gymnopédies (1888, orchestrate da Debussy) a Relâche (1924) procede a ritroso: da pagine enigmatiche ma dense di concatenamenti armonici inconsueti, a “gesti” di matrice dadaista, più importanti come fatti di poetica che come espressioni musicali.

Tonalità/atonalità nei primi vent'anni del Novecento

Sulla base di alcuni chiarimenti relativamente al concetto di “tonalità”, si cerca di individuare le ragioni che fondano alcune delle principali opere di Schönberg, Berg e Webern composte negli anni Dieci nel clima espressionistico.

Il sistema della tonalità

Nei saggi e nei libri che parlano di musica, la parola “tonalità” compare continuamente e viene usata con disinvoltura: per chi fa musica il concetto è così ovvio che non c'è nessuna necessità di spiegarlo. L'ovvietà però, diventa paradossale quando anche i non musicisti imparano a conoscere e a usare la parola: e non sempre, ovviamente, la usano con correttezza. Che i musicisti non amino spiegarla potrebbe anche derivare dal fatto che spiegarla a parole non è per niente semplice: la presenza della tonalità “si avverte”, “si sente”,

“è lì”, “parla da sé”...è prima di tutto un fenomeno d’orecchio, e non un fenomeno di concetto. Ma in questa sede, purtroppo, all’orecchio non è possibile ricorrere.

Per spiegarmi alla meglio ricorrerò a tre esperienze che forse qualsiasi ascoltatore è in grado di riconoscere. In primo luogo la tonalità è legata alla dialettica tra momenti instabili, incompleti, e altri stabili e conclusivi. Chi ascolta un brano tonale “sa” o “prevede” (anche senza esserne consapevole) quale sarà la “nota” che concluderà tale brano, ma si aspetta anche che prima di raggiungere quella conclusione si sentano momenti di sospensione, di tensione, di instabilità. Questa dialettica nella musica classica europea ha raggiunto vertici di straordinaria complessità e raffinatezza.

In secondo luogo la tonalità è caratterizzata dall’uso prevalente di suoni simultanei “consonanti”, cioè che all’ascolto risultano più gradevoli di altri suoni simultanei, che sono “dissonanti”. Sono esempi di suoni simultanei consonanti i primi accordi (che la teoria musicale chiama “perfetti”) che impariamo quando cominciamo ad accompagnarci con la chitarra. La scoperta di queste sonorità “perfette” risale perlomeno al Rinascimento e in Europa esse sono state usate ininterrottamente per cinque secoli, con modalità sempre sottilmente diverse, ma senza che si perdesse mai di vista l’obiettivo di far prevalere nel corso di un brano le sonorità più consonanti.

In terzo luogo, il chitarrista in erba, dopo aver imparato alcuni accordi, impara anche a collegarli fra loro. In una composizione tonale, non qualsiasi accordo è accettato dopo qualsiasi altro: esistono regole di successione. Così ad esempio i chitarristi, se vogliono accompagnare efficacemente una canzone, devono imparare quello che in gergo si chiama il “giro d’accordi”: si può allora dire che tutti i pezzi di musica tonale sono basati su uno stesso “giro di accordi”, una successione standard che gli ascoltatori di musica tonale sono abituati ad aspettarsi, e che sanno benissimo riconoscere nonostante le infinite varianti a cui essa è sottoposta.

Ci si può chiedere allora come mai i più grandi musicisti di tradizione europea abbiano deciso, agli inizi del Novecento, di sbarazzarsi di un patrimonio faticosamente e minuziosamente costruito da generazioni di compositori e di ascoltatori che vi avevano lavorato per secoli. Si può rispondere in due modi, anche qui chiedendo venia per le semplificazioni. Anzitutto si può ricordare come l’idea di “novità” fosse profondamente connaturata al fare artistico del tardo Ottocento. La società mercantile e democratica che si era formata a seguito delle grandi rivoluzioni aveva fortemente posto l’accento sull’individualità dell’uomo, e gli artisti, che di quella società erano gli interpreti più autentici, tendevano a emergere non tanto per fare di meglio all’interno di norme accettate e diffuse, quanto per fare qualcosa di diverso rispetto a tali norme.

Una seconda motivazione è che gli artisti, che appartenevano di diritto alla borghesia colta, all’élite intellettuale della società dell’Ottocento, assistevano con sgomento a quello che essi interpretavano come un degrado culturale

della società: la cultura diffusa si allargava, ma a questo allargamento corrispondeva una vistosa perdita di qualità. Gli artisti cominciarono a sentire il bisogno di distinguersi dalle “masse” di cui aborriscono la cosiddetta “volgarità”, e di rivendicare la profondità e la sottigliezza del loro pensiero e del loro sentire, anche a costo di isolarsi dal resto del mondo.

Il graduale rifiuto della tonalità da parte dei musicisti del primo Novecento si inquadra in questo contesto culturale. La tradizione tonale si è ridotta a far parte delle attese e dei desideri d’ascolto di un ceto di frequentatori delle sale musicali, che appartengono sicuramente alla borghesia, ma che hanno valori e gusti ben lontani da quelli di coloro che l’arte la vivono con passione esistenziale e con una vocazione che a volte arriva ai confini del sacrificio personale.

Il declino della tonalità

Il declino della tonalità è comune un po’ a tutte le tendenze musicali d’avanguardia agli inizi del secolo, sia a quelle che convergono verso Parigi (Debussy, Ravel, Stravinskij) sia a quelle che convergono verso Vienna (Schönberg, Berg, Webern), sia a quelle che sono attive in Europa orientale e in Russia (Scriabin, Bartók). A seconda degli orientamenti locali, l’allontanamento dalla tonalità colpisce più l’uno o più l’altro dei diversi aspetti sui quali si regge il linguaggio della tradizione. Ma la tendenza musicale che più radicalmente e sistematicamente prende di mira l’insieme globale di tali aspetti è quella della scuola di Vienna. Solo nel suo caso si comincia a parlare di atonalità.

Le opere composte dai tre viennesi prima della guerra mondiale si inscrivono nel clima culturale dell’espressionismo, allora dominante nei paesi di lingua tedesca, e costituiscono un blocco particolarmente coerente e dirimpante, in antagonismo con la tradizione dal punto di vista sia tecnico che espressivo. Fra le opere più note di Arnold Schönberg (1874–1951) si possono citare Il libro dei giardini pensili (Das Buch der hängenden Gärten), una raccolta di liriche per voce e pianoforte, di un estetismo solipsistico esasperato, sollecitato dalla poesia di Stefan George. Attesa (Erwartung) è invece un monologo per voce e orchestra in cui la protagonista si addentra in un bosco alla ricerca del proprio amante, e al termine del percorso ne trova il cadavere; e naturalmente non è improprio interpretare in termini freudiani questo viaggio nei meandri di un’angosciosa interiorità. Ma la più memorabile composizione schönberghiana di quegli anni (siamo nel 1912) è Pierrot Lunaire: 21 piccoli racconti declamati da una voce stravolta e grottesca che non canta, ma intona una Sprechstimme (una sorta di canto ritmato con inflessioni parlate); la accompagna un gruppo strumentale che si ispira a quella poetica del “grido primordiale” che gli artisti dell’espressionismo hanno elaborato e a cui l’atonalità presta una capacità d’impatto tutta particolare. La cosa più paradossale, però, è che quei gridi sono costruiti con matematica precisione, cioè con l’adozione di procedimenti antichi come quello del canone a più voci, spesso arricchito da giochi “enigmatici” (l’inversione della direzione degli intervalli, la

retrogradazione dall'ultima nota alla prima...). Quando dieci anni dopo Schönberg inventerà la dodecafonia, utilizzerà sistematicamente tecniche di questo tipo.

Alban Berg (1885–1935) e Anton Webern (1883–1945), che di Schönberg sono discepoli, e sono di circa dieci anni più giovani, sviluppano in proprio alcune premesse del maestro. Ad esempio Berg, nella sua quarta opera datata 1912 (5 Orchesterlieder – 5 canti con orchestra – su testi dalle “cartoline postali” di Peter Altenberg: singolari e penetranti immagini che il poeta invia per posta ad amici e nemici) si dimostra particolarmente sensibile al gioco delle salienze timbriche (o “melodie di timbri”, come le chiama Schönberg). L'eliminazione della tonalità (o “sospensione tonale”) induce i compositori a utilizzare le mescolanze di colori strumentali e le loro successioni come strumento espressivo primario, sostituendole in un certo senso agli accordi e alle successioni accordali del passato. Webern invece, nelle Sei bagatelle per quartetto d'archi, op. 9, datate 1913, individua precocemente quella che sarà la sua cifra stilistica successiva: l'idea di concentrare in brani aforistici, asceticamente privi di allettamenti retorici, un pensiero musicale straordinariamente denso e ricco. Il suo maestro commenta le Bagatelle in questo modo: “Ogni sguardo può prolungarsi in una poesia, ogni sospiro in un romanzo. Ma mettere un romanzo in un unico gesto, una felicità in un solo respiro, è una forma di concentrazione che si trova solo dove è stata rifiutata la voglia di esprimersi con inutili e noiosi lamenti”.

La seconda scuola di Vienna: Schönberg, Berg, Webern

L'opera dei tre compositori appartiene a quell'eccezionale tratto di storia culturale che è vissuto a Vienna tra il tardo Ottocento e il primo Novecento. Nei tre viennesi, estetica ed etica non sono mai separabili da aspetti di tecnica compositiva; l'invenzione dell'atonalità e la sua razionalizzazione nella dodecafonia sono manifestazioni di una tradizione intellettuale, che in quegli anni ebbe nuova vita, completamente assorbita nel tentativo di dare una lettura del mondo attraverso l'elaborazione di un linguaggio.

La cultura viennese fin de siècle

Quella di Vienna è, per antonomasia, la scuola musicale del Novecento. Il termine “scuola” non ha qui il senso di un semplice riferimento di massima – a seguito di una “prima” scuola di Vienna, con i tre corifei del classicismo Haydn, Mozart e Beethoven – ma quello di un sodalizio stretto, con ferrea unità d'intenti e di concezioni, la cui guida è Arnold Schönberg (1874–1951), e le cui altre figure di rilievo (dal 1904 al 1908 suoi allievi) sono Alban Berg (1885–1935) e Anton Webern (1883–1945). L'influsso della scuola di Vienna su numerosi altri compositori si è d'altronde ramificato tanto da far assumere al termine il significato di un magistero esercitato ben oltre i confini geografici e temporali del cenacolo (anche grazie al fatto che Schönberg continua il suo insegnamento a Berlino dal 1925 e, dopo l'avvento del nazismo, negli Stati Uniti, dal 1933). La statura del sodalizio, inoltre, si

commisura – nella profondità del disegno intellettuale, nei suoi successi ma anche nei suoi insuccessi di pubblico, nel suo aspetto di “rivoluzione conservatrice” – a quella di Vienna e della sua aura di capitale della cultura del XX secolo. Johannes Brahms (1833–1897), Anton Bruckner (1824–1896), Gustav Mahler (1860–1911) e, tra i non musicisti, Sigmund Freud, Hugo von Hofmannsthal, Gustav Klimt, Karl Kraus, Adolf Loos, Arthur Schnitzler, Otto Wagner, Otto Weininger, Ludwig Wittgenstein, appartengono a questa temperie.

Atonalità, dodecafonia e musica seriale

Gli esordi compositivi di Schönberg avvengono nel duplice segno di Brahms e di Wagner. Da subito la sua scrittura si contraddistingue per fitte maglie di motivi correlati tra loro in un'intelaiatura tonale prima “allargata” e poi “sospesa” – ossia, in cui le direzioni e le mete tonali sono sempre più fortemente offuscate. Può essere preso a paradigma di questa tendenza il poema per sestetto d'archi *Notte trasfigurata* (*Verklärte Nacht*) op. 4, del 1899. Il fatto che questo brano, scritto a 25 anni, sia poi rimasto il più eseguito e il più noto dell'opus schönberghiano, la dice lunga su quanto oltre sospinge il linguaggio musicale, in una ricerca di coerenza e di autenticità del tutto priva di mediazioni con il gusto del pubblico. Già da *Pelleas und Melisande* op. 5 (altro poema sinfonico su testo di Maeterlinck, composto tra il 1902 e il 1903), la padronanza di Schönberg delle tecniche della tradizione tonale, che ha acquisito quasi esclusivamente da autodidatta, è tale da permettergli di farne materiali del tutto nuovi (ad esempio, accordi per quarte ed esatonali). In questo modo si innesca un processo di trasfigurazione dei mezzi espressivi del passato che ben presto condurrà alla cosiddetta atonalità. In un brano atonale la coerenza non si basa più sugli accordi e sui processi armonici della tonalità; un'alternanza di elementi “centrali” e centrifughi vi è ancora presente, ma quasi unicamente nell'ambito di sonorità variamente dissonanti: con queste si calibrano tensioni e distensioni del flusso sonoro, così da reinventare ex novo la dialettica tonale. Da questo punto di vista si può meglio comprendere un'analogia tra l'atonalità e la corrente artistica dell'espressionismo (Schönberg e Kandinskij sono in contatto dal 1911 e coautori dell'almanacco “*Der blaue Reiter*”, “Il cavaliere azzurro”). Non solo entrambi sono linguaggi dell'immediatezza della vita psichica che sopravanza i vincoli delle tradizionali forme artistiche; in particolare, essi sono accomunati da una decisiva tendenza all'astrattismo (o astrazione): la trasmutazione dell'armonia tonale in quella atonale da un lato, e di figure in elementi non figurativi dall'altro, sembrano essere sottese dalla stessa logica interiore. Il passaggio all'atonalità avviene in un arco di tempo brevissimo. Schönberg lo compie in alcuni *Lieder* scritti tra il 1908 e il 1909, in massima parte da *Il libro dei giardini pensili* (*Das Buch der hängenden Gärten*) op. 15 (da Stefan George), e, più compiutamente, con i 3 *Pezzi per pianoforte* op. 11 (1909).

Con le loro prime prove atonali, Berg e Webern, che in precedenza hanno seguito le orme di Schönberg con lavori in tonalità allargata/sospesa,

divengono ormai, da allievi eccezionalmente dotati, colleghi del maestro. Nel contempo, queste opere recano quei segni distintivi delle rispettive personalità che s'imprimeranno su tutta la loro futura produzione. In Webern la precocità nell'accogliere i nuovi mezzi si accompagna a un loro già consumato dominio, di sobria essenzialità (4 Lieder op. 3, 1908-1909; 5 Pezzi per quartetto d'archi op. 5; 6 Pezzi per orchestra op. 6). In Berg il nuovo idioma, che pur è sperimentato nei suoi aspetti più radicali (ad esempio negli *Altemberg Lieder* per soprano e orchestra op. 4, 1912) si trova calato in ambiti che a volte concedono ancora forme di eufonia più o meno tonale (n. 4 dei 4 Lieder op. 2, 1909; Quartetto per archi op. 3, 1910), prefigurando la tendenza, in seguito pienamente espressa, alla coesistenza di linguaggi e di piani stilistici molteplici. Se si astrae dall'ovvia considerazione che quasi ogni opera scritta dai viennesi dopo il 1907 è per molto tempo presa dalla maggioranza del pubblico come una provocazione, le linee evolutive appena descritte conducono alla realizzazione di almeno due capolavori universalmente riconosciuti. Il *Pierrot Lunaire* op. 21 di Schönberg (1912) per voce recitante e 8 strumenti, traduce in musica le visionarie immagini di 21 poesie del simbolista belga Albert Giraud; ad esse ben si adatta lo *Sprechgesang* della partitura, una sorta di intonazione a mezza via tra il parlato e il canto. Come tutti i lavori dei viennesi, anche il dramma musicale *Wozzeck* op. 7 di Berg (1917), tratto dalla "ballata tragica" di Georg Büchner (*Woyzeck*, 1836), è vissuto dal suo autore con profonda partecipazione interiore, ma in questo caso con un surplus emotivo. All'identificazione di Berg, da poco uscito dagli anni di vita militare del conflitto mondiale, con la lancinante mestizia del soldato *Wozzeck*, si deve una partitura di raro fervore drammatico, in cui mezzi tonali e atonali si combinano in un congegno scenico straordinariamente efficace, ancorché piuttosto complesso, e di grande spessore morale. In estrema sintesi, ciò che l'infaticabile ricerca linguistica dei viennesi ha in comune con il suo milieu è contenuto nell'affermazione di Schönberg nel Manuale di armonia secondo cui "ciò che [l'artista] fa è come se gli venisse dettato". In questa affermazione si rivela la saldatura tra l'istanza espressionista della verità come intuizione inconscia e la ricerca di una sua oggettivazione linguistica. La coerenza immanente dei processi di rappresentazione dell'idea musicale deve manifestarsi in modo comprensibile secondo le leggi di una "logica musicale". Perciò ogni scelta estetica di Schönberg e dei suoi colleghi è anche etica: non si dà forma di comunicazione musicale che non si basi su una ferrea logica strutturale, seguita anche a scapito di ogni allettamento sensibile. La critica a un "carattere viennese" apaticamente rassicurato dalle facili consuetudini accomuna quindi Schönberg a Kraus: anche le feroci polemiche di questi dalle pagine della rivista satirica "*Die Fackel*" ("La Torcia") muovono dalla convinzione di un'unione inscindibile di logica e morale. In ciò si comprende quanto il radicalismo di Schönberg sia distante dall'intenzione di *épater le bourgeois* ("stupire i borghesi"); ciò accade effettivamente, ma è solo una conseguenza indiretta del suo disegno filosofico-musicale.

Alcuni dei più importanti nessi logici interni ai brani atonali dei viennesi riguardano le relazioni tra i motivi. Dopo il 1910 la tecnica di creare una coerenza del discorso musicale attraverso questi nessi assume un rilievo ancora più marcato: i viennesi la sviluppano al punto da fare di una cellula di poche note ciò che un tempo era il tema. Da questa contrazione delle figure tematiche nasce il cosiddetto “atematismo” – che a volte è diretta causa di uno stile “afortistico”, ossia di brani molto brevi. Esempi del genere sono i 6 Piccoli pezzi per pianoforte op. 19 di Schönberg (1911) e, di Webern, le 6 Bagatelle op. 9 per quartetto d’archi (1913; quattro di queste durano circa 30 secondi), i 5 Piccoli pezzi per orchestra op. 10 (1913), i 3 Piccoli pezzi per violoncello e pianoforte op. 11 (1914). Abbreviandosi e perdendo identità tematica, inoltre, le figure melodiche si riducono a nuclei che, in qualche modo, assumono la funzione che nella tonalità era propria delle scale maggiori e minori. Tra il 1913 e il 1920 Schönberg sperimenta vari tipi di organizzazione del discorso musicale basato su nuclei del genere e giunge – in modo compiuto e definitivo con la Suite per pianoforte op. 25 del 1921–1923 – alla definizione di un tipo in cui il nucleo fondamentale comprende tutti e 12 i suoni temperati disposti in un certo ordine (serie dodecafonica). Un brano è strutturato come ricorrenza periodica di questa serie, in modi sempre differenti. Dallo stile atonale si passa così, senza soluzione di continuità al principio della “composizione con 12 note”: la dodecafonia è, in effetti, uno dei possibili tipi di atonalità. Il metodo sarà d’ora in avanti posto da Schönberg al servizio dei più vari scopi tecnici ed espressivi: dal recupero del tematismo in disegni formali nuovamente di ampio respiro (Quintetto per fiati op. 26, 1923–1924; Variazioni per orchestra op. 31, 1926–1928) a rinnovate forme di trasfigurazione della dialettica tonale (in senso sia stretto che lato) in chiave seriale (Variazioni su un recitativo per organo op. 40, 1941; Trio per archi op. 45, 1946); infine, anche schemi drammaturgici e retorici che chiamano ancora in causa il suo mondo di convinzioni etiche e religiose (l’incompiuta opera *Moses und Aron*, 1930–1932; *A survivor from Warsaw* per voci maschili e orchestra op. 36, 1947).

Anche l’adozione del metodo dodecafonico da parte di Berg e di Webern è tale da fugare ogni sospetto di epigonismo. In Berg risalta la funzione di una serie come puro strumento, accanto ad altri. Sovente il materiale seriale s’intreccia ad altri che non lo sono (*Lyrische Suite* per quartetto d’archi, 1925–1926), o è contessuto di elementi tonali (*Der Wein*, per soprano e orchestra da Baudelaire, 1929, *Concerto per violino*, 1935). L’uso bergiano della serie, evidentemente distante da quello di Schönberg nel mutarne l’ordine interno degli elementi, ricorda piuttosto quello di Joseph Mathias Hauer (1883–1959), un altro viennese d’eccezione che, negli stessi anni in cui Schönberg idea il metodo dodecafonico, sviluppa del tutto autonomamente una propria tecnica seriale. L’inventiva di Berg in questo campo, sempre nell’ambito di una commistione di differenti dimensioni dell’opera, pare non avere limiti. Nell’altro suo grande cimento teatrale, incompiuto, *Lulu*, 1929–1935, da *Lo spirito della terra* (*Erdegeist*, 1895) e *Il vaso di Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, 1904) di Frank Wedekind, alcune

parentele strutturali tra segmenti seriali corrispondono ad affinità di carattere drammatico e scenico.

Webern, che dal canto suo ha sperimentato le possibilità strutturali di costellazioni non seriali ma ugualmente di 12 suoni almeno dall'op. 9, adotta il metodo dal 1924 (Pezzo infantile per pianoforte). Nel corso di vent'anni conduce uno studio severo sulle corrispondenze interne dei segmenti seriali e sul loro riferimento a radici generative comuni – in pratica, su serie che derivino dallo sviluppo di una loro parte, come nel caso del materiale seriale del Concerto op. 24 per 9 strumenti (1931–1934). Alla stessa linea di ricerca va ascritta la realizzazione di strutture seriali (e formali) a specchio, come nel caso del brano testé citato e, tra altri esempi, della Sinfonia op. 21 (1928) e delle Variazioni op. 27 per pianoforte (1935–1936). La figura di Webern come campione di questa ars combinatoria va ascritta a un ideale di purezza astratta del mondo dei suoni: in modo del tutto conscio, Webern considera la propria musica un emblema dell'unità che cerca di scorgere in altre manifestazioni dell'esistenza. Questa visione simpatetica da una parte risale a Goethe e a una metafisica della natura, dall'altra attinge soprattutto al principio già da tempo acquisito da Webern e dai suoi compagni di strada e maturato nell'ambiente viennese: il linguaggio come modello costitutivo di realtà e la sua conseguente funzione etica, la stessa richiamata dalla *Nuda veritas* di Gustav Klimt.

Igor Stravinskij

L'opera musicale di Igor Stravinskij per un trentennio circa si identifica con i principali orientamenti del modernismo musicale francese; in seguito diviene espressione tra le più significative della cultura musicale dell'intelligenza europea trapiantata negli Stati Uniti, conoscendo infine anche un riavvicinamento alla dodecafonia e alle tendenze del serialismo postbellico. Tuttavia le sue cifre stilistiche essenziali trovano origine in ultima analisi nella tradizione musicale russa della fine del XIX secolo, che Stravinskij rivitalizza attraverso l'assimilazione dei nuovi fermenti modernisti che animano la scena culturale di Pietroburgo ai primi del Novecento.

Pietroburgo

L'opera musicale di Igor Stravinskij (1882–1971), giudicata nel suo complesso, appare come il frutto di una cultura cosmopolita; nondimeno gran parte delle sue cifre stilistiche essenziali risalgono in ultima analisi alla formazione nell'ambiente pietroburghese di fine Ottocento e inizio Novecento. I primi anni di vita di Stravinskij si collocano in un momento cruciale per la storia della Russia, che segna la fine dell'epoca delle grandi riforme e dei romanzi di Dostoevskij, Tolstoj e Turgenev, e l'inizio di un periodo di conservatorismo in campo sia politico sia culturale. A Pietroburgo sul finire del secolo gli effetti della svolta conservatrice sulla cultura musicale sono ben avvertibili: l'entusiasmante esperienza del "Potente gruppetto" raccolto attorno a Milij Balakirev, che negli anni Sessanta dell'Ottocento era riuscito a conferire un'impronta nazionalista e realistica al proprio linguaggio,

si è ormai irrigidita in un accademismo piuttosto sterile ed epigonistico, sebbene dal carattere eclettico. Espressione del nuovo establishment musicale conservatore è il circolo gravitante attorno al mecenate Mitrofan Beljaev, nel quale confluiscono anche alcuni membri del vecchio gruppo di Balakirev come Nicolaj Rimskij-Korsakov.

I primissimi passi di Stravinskij nel terreno della composizione – peraltro non particolarmente precoci e promettenti – avvengono, in quest’ambiente asfittico, sotto la guida di due allievi di Rismkij-Korsakov, e appaiono perlopiù come il frutto di sperimentazioni alla tastiera. Il passaggio sotto il diretto insegnamento di Rismkij-Korsakov, che prosegue fino alla morte di quest’ultimo (1908), segna indubbiamente notevoli progressi tecnici; tuttavia la straordinaria esplosione creativa e il repentino balzo qualitativo che la produzione di Stravinskij conosce di lì a pochi anni si giustifica soprattutto con i nuovi fermenti cui la vita culturale di San Pietroburgo va incontro all’inizio del nuovo secolo. Si consolida infatti un’articolata corrente modernista, alla quale contribuiscono il movimento letterario simbolista (Konstantin Bal’mont, Vjačeslav Ivanov, Aleksandr Blok, Sergej Gorodečkij) e il gruppo incentrato attorno alla rivista “Mondo dell’arte”, fautore di un’estetica nella quale tratti del simbolismo e del decadentismo si fondono alla rivalutazione delle antiche tradizioni artistiche e del patrimonio folklorico russo. L’attività del gruppo “Mondo dell’arte”, capeggiato da Sergej Diaghilev, è decisiva per la sprovvincializzazione della cultura pietroburchese di primo Novecento: le “Serate di Musica Contemporanea”, fondate nel 1901 da membri del gruppo di Diaghilev, introducono il pubblico pietroburchese alla musica di Maurice Ravel, Gabriel Fauré, Claude Debussy, Arnold Schönberg e Max Reger. In simili istituzioni musicali hanno luogo le prime esecuzioni pubbliche di lavori stravinskijani (Sinfonia in Mi bem magg. op. 1, 1905-1907; Scherzo Fantastico op. 3, 1907-1908; Fuochi d’artificio op. 4, 1909).

È attraverso l’assimilazione di queste nuove tendenze estetiche moderniste che Stravinskij rivitalizza le tradizioni musicali russe di matrice tardo-ottocentesca. Ciò avviene in particolare nei primi lavori prodotti per la compagnia dei Ballets Russes di Diaghilev, i quali si affrancano da una concezione nella quale l’elemento folklorico e la componente nazionalista rimangono confinati entro una scrittura musicale ancora sostanzialmente tardo-romantica, per assurgere a una concezione radicale, nella quale l’impiego di materiali musicali della tradizione popolare (o di loro stilizzazioni) mira a ottenere un risultato che rompe decisamente con i paradigmi estetico-musicali ottocenteschi. Più che nell’Uccello di fuoco (1910), ancora legato agli stilemi korsakoviani, questo passaggio è avvertibile in Petrushka (1910-1911) e ancora più decisamente nella dirompente Sagra della primavera (1913), nella quale si definiscono pienamente i caratteri essenziali del linguaggio musicale modernista stravinskijano: la grande inventiva ritmica, la costruzione della forma musicale mediante la giustapposizione di blocchi musicali distinti piuttosto

che attraverso uno sviluppo logico-lineare, il conseguente carattere fortemente “statico” dei singoli blocchi, enfatizzato anche dai frequenti ostinati ritmici, il passaggio dalla tonalità a un linguaggio “centrico” (non essenzialmente “politonale”, come spesso si è sostenuto), fondato sulle proprietà simmetriche di alcuni aggregati sonori (scale) non convenzionali. La Sagra dell’ala primavera segna anche l’apice di una poetica “neonazionalista”, per la quale il materiale musicale della tradizione popolare, lungi dall’offrire il pretesto per una mera tinta folkloristica, è osservato e manipolato in modo “oggettivo” nelle sue componenti costitutive, che sono quindi integrate in profondità entro nuove strutture musicali.

I successi dei Ballets Russes portano Stravinskij alla ribalta della scena musicale di Parigi, che all’epoca si impone come punto di riferimento del modernismo europeo. Tra gli artisti e intellettuali con cui Stravinskij entra in contatto nella capitale francese figurano Debussy, Ravel, Erik Satie, Jean Cocteau, Picasso, Paul Claudel, André Gide, Fernand Léger e André Derain. Con molti di essi il compositore resterà in stretto contatto nei due decenni successivi.

L’esilio e la seconda patria

Nel 1914 Stravinskij si stabilisce in Svizzera, dove rimarrà fino al 1920. Lo scoppio della rivoluzione del febbraio 1917 e il successivo esito bolscevico tagliano definitivamente i ponti con la madrepatria (vi ritornerà solamente nel 1962, in occasione di una breve visita ufficiale). Proprio questa perdita della Russia fa sì che la precedente inclinazione neonazionalista trasfiguri nella visione mitizzata di una Russia arcaica, orientamento che raggiunge il suo apice con la cantata-balletto Le nozze (Les noces, iniziata nel 1914 ma portata definitivamente a termine solo nel 1923), che inscena i rituali nuziali del mondo rurale russo. Il vagheggiamento di una civiltà incontaminata e saldamente ancorata alle sue tradizioni avvicina molto Stravinskij all’ideologia del movimento eurasiatico, diffusosi a partire dagli anni Venti soprattutto ad opera di autori emigrati dalla Russia post-rivoluzionaria.

Negli stessi anni nascono Renard (1916) e L’histoire du soldat (1918), due saggi di teatro musicale antirealista, fortemente stilizzato e dal carattere popolare. In questi lavori, e in particolare nel secondo, si accentua una tendenza che è rimasta latente sin dagli esordi Pietroburghesi: Stravinskij volge il suo atteggiamento “oggettivo” a materiali musicali considerati “triviali” nel suo tempo – il tango, il ragtime, il valzer, la marcia militare – i quali sono assunti però entro un contesto linguistico-musicale che fa uso delle conquiste armoniche, melodiche e ritmiche dei primi anni Dieci, ponendo così in risalto la distanza culturale tra il compositore e i suoi materiali. Ne consegue un effetto parodistico e di straniamento. Il recupero di elementi appartenenti a culture “basse”, che già si è affacciato in Debussy, caratterizza in quegli stessi anni le tendenze moderniste francesi capeggiate da Cocteau (Satie, il Gruppo dei Sei); ma un atteggiamento analogo comincia a essere riservato da Stravinskij anche a materiali della stessa tradizione occidentale colta, la cui distanza dal compositore è sia cronologica – data la

scelta di modelli del periodo classico e preclassico – sia culturale – vista la condizione di emigrato di Stravinskij e l'impossibilità di identificare totalmente la cultura russa con quella occidentale. Spartiacque decisivo per tale svolta neoclassica è ancora una volta un lavoro (Pulcinella, 1919 con scene e costumi di Picasso) composto per i Ballets Russes di Diaghilev.

Negli anni tra le due guerre Stravinskij si stabilisce definitivamente in Francia, che assume infine per lui il valore di una seconda patria, incentrando le sue attività su Parigi. A questa fase appartengono gran parte dei lavori più significativi dell'indirizzo neoclassico: Stravinskij si volge sistematicamente all'appropriazione e al recupero dei più svariati modelli della storia musicale europea, focalizzandone di volta in volta la classicità di un particolare aspetto stilistico o formale. Vertici in tal senso sono l'opera-oratorio Oedipus rex (1927), su testo di Cocteau-Danielou tratto da Sofocle, Apollon musagète (1928), rivisitazione moderna del ballet blanc (l'opera coreografica in cui le ballerine indossano il tradizionale costume di tulle bianco), la Sinfonia di Salmi (1930), e il melologo Perséphone (1933-1934) su testo di André Gide basato sull'inno omerico a Demetra. La cultura francese di questi anni esercita un influsso decisivo sulla riflessione estetica e sul pensiero di Stravinskij: nella formulazione della Poétique musicale, nata come testo per un ciclo di lezioni-conferenze tenute ad Harvard nel 1939, risultano determinanti il contributo dei musicologi Roland Manuel e Pierre Suvçinskij – uno dei primi fautori del movimento eurasiatico – e l'influsso del pensiero di Paul Valéry e Jacques Maritain.

Gli Stati Uniti

Sul finire degli anni Trenta un progressivo deterioramento delle condizioni esistenziali e della considerazione negli ambienti musicali parigini, i lutti familiari e lo scoppio della guerra inducono Stravinskij a trasferirsi definitivamente negli Stati Uniti. Il periodo americano può essere convenzionalmente suddiviso in tre fasi. Nella prima, Stravinskij porta alle estreme conseguenze l'orientamento neoclassico che aveva caratterizzato gli anni francesi: in opere come Sinfonia in Do (1939-1940); Sinfonia in tre movimenti (1942-45); Messa (1944-1948) e The Rake's Progress (1947-1951), su testo di Wyston H. Auden, geniale rivisitazione della tradizione operistica italiana settecentesca, l'uso dei modelli assume tratti che richiamano il rapporto con la tradizione nell'opera poetica di Eliot. La seconda fase segue invece una profonda crisi intervenuta proprio all'indomani di The Rake's Progress: l'esaurimento della vena poetica neoclassica, la scomparsa della figura antagonista di Schönberg, il contatto con alcuni esponenti del serialismo americano, come Ernst Krenek, la stretta collaborazione con il giovane direttore Robert Craft – fortemente impegnato nella diffusione delle opere di Schönberg e della sua scuola nell'ambiente californiano degli anni Cinquanta – inducono Stravinskij ad accostarsi gradualmente alla tecnica dodecafonica e al serialismo. Questo passaggio avviene in realtà in un quadro di continuità con la poetica neoclassica: la dodecafonia è approcciata da Stravinskij in quanto materiale già fortemente

storicizzato, e al contempo espressione emblematica di un ideale metastorico di scrittura contrappuntistica. La matrice neoclassica è particolarmente evidente in brani come Cantata (1951–1952), Settimino (1952–1953), Canticum Sacrum (1955). Un felice connubio tra neoclassicismo e tecnica seriale è raggiunto in Agon (1953–1957, coreografia di George Balanchine), modellato sulle musiche di danza francesi del XVII secolo e poi in Threni (1957–1958). In queste opere Stravinskij appronta gradualmente tecniche di tipo seriale sempre più sofisticate, che culminano infine con Movements (1958–1959), composizione che segna l'inizio di una fase maggiormente vicina ai compositori seriali del dopoguerra. Tuttavia anche questo avvicinamento non comporta una smentita della poetica neoclassica, né uno svuotamento dei materiali musicali da ogni loro connotazione storico-culturale: opere come Introitus (1965) e Requiem Canticles (1965–1956) coniugano brillantemente tecniche seriali fortemente astratte e formalizzate con modelli e materiali desunti dal passato, carichi di storia e di significato.

Ricezione

Nella storiografia novecentesca l'opera di Stravinskij è stata a lungo considerata come il volto reazionario della modernità, opposto a quello progressista incarnato soprattutto da Schönberg e dalla scuola di Vienna. A questo giudizio si sottrae solamente la produzione precedente la virata neoclassica, in considerazione soprattutto delle sue ardite sperimentazioni sul ritmo. Questa visione si è poi rivelata a sua volta come il frutto di una costruzione ideologica: in tal senso si è riconosciuta la profonda unitarietà poetico-musicale dei vari "periodi di Stravinskij", il carattere fortemente modernista della sua produzione neoclassica e, per converso, il segno lasciato nell'opera dodecafonica di Schönberg dalla generale ondata classicheggiante degli anni Venti. Si è inoltre palesato il profondo lascito della musica di Stravinskij alle avanguardie musicali e al postmodernismo della seconda metà del Novecento. Gli studi sul processo creativo delle ultime composizioni hanno messo in luce un'originale ricerca nel campo delle tecniche seriali, che non si lascia ridurre semplicemente a un tardivo riallineamento alle acquisizioni della dodecafonia viennese.

Béla Bartók

Béla Bartók, nato in Transilvania nel 1881 e morto in esilio negli Stati Uniti nel 1945, è uno dei principali costruttori della musica del XX secolo: al suo interno, si è distinto per come ha coniugato l'uscita dalla tonalità con componenti melodiche, armoniche, ritmiche e formali della musica popolare ungherese, assumendo una fisionomia culturale e linguistica decisamente nazionale. Nella sua carriera si possono distinguere una prima fase ispirata da Liszt e Richard Strauss, una successiva produzione nella quale si afferma il suo stile personale e, a partire dalla seconda metà degli anni Venti, il periodo della piena maturità artistica, nella quale gioca un ruolo centrale il ciclo Mikrokosmos.

La formazione di uno stile personale e nazionale

Nato a Nagyszéntmiklós in Transilvania nel 1881, Béla Bartók ha mostrato assai presto le sue doti musicali, non solo come virtuoso del pianoforte, ma anche come precoce compositore.

In un primo tempo, egli pone la questione della ricerca di uno stile autenticamente ungherese attraverso la decostruzione della musica fino a quel momento dominante in Europa, riferendosi a Franz Liszt (1811–1886), ma contemporaneamente affrontando Claude Debussy (1862–1918) con intelligenza critica sempre mirata alla costruzione di una musica ungherese nuova. Su questa linea egli raccoglie e studia, insieme a Zóltan Kodály, il canto popolare magiaro, fondando l'etnomusicologia ungherese, studio che i due musicisti continueranno a sviluppare per tutta la loro vita: la loro scelta musicale li porta a riconscepire in senso democratico avanzato la cultura e la storia nazionali e ad aderire nel 1919 alla Repubblica dei Consigli di Béla Kun, collaborando attivamente con essa.

Quando Béla Kun viene rovesciato, Bartók subisce un crescente isolamento, che durante il regime fascista di Horthy diventa vera e propria persecuzione, costringendolo, nel 1940, all'esilio negli Stati Uniti.

Cosciente delle contraddizioni di fondo, non solo musicali, del suo tempo, egli condivide, negli anni della sua formazione e affermazione di compositore, la posizione dei compositori, come Leós Janáček in Moravia e Boemia, Aleksandr Skriabin e Igor Stravinskij in Russia, e Gian Francesco Malipiero in Italia, che pongono la questione dell'identità musicale in senso nazionale, proseguendo l'emancipazione dal linguaggio dominante realizzata da autori ottocenteschi quali Musorgskij, Liszt o Smetana.

La specificità dell'itinerario del giovane Bartók dipende dal fatto che alle sue spalle ci sono i secoli – fra il Cinquecento e l'Ottocento del dominio turco e austro-imperiale – di assenza in Ungheria di ogni forma di attività musicale nazionale; solo nell'Ottocento, con Ferenc Erkel, vi era stata una rinascita musicale ungherese, segnata comunque dal tardo romanticismo germanico.

La prima fase della sua produzione (con composizioni quali il poema sinfonico Kossuth o il Concerto per violino n. 1) si ispira a Richard Strauss, a Ferruccio Busoni e a Liszt, in particolare alla sua Sonata in si minore per pianoforte non a caso dedicata nel 1853 a Robert Schumann, che gli aveva insegnato come non fosse concesso a chi pensa a una vera musica nazionale di restare sotto l'egemonia formale di un'altra cultura, continuando nell'equivoco di una musica di intenti nazionali legata al vecchio ordine musicale europeo.

A partire dall'opera Il castello di Barbablù, su libretto di Béla Balázs, del 1911, compaiono significative dissolvenze armoniche e timbriche di sapore debussyano, intelligentemente estranee a ogni sonora allusione impressionistica, mentre si sviluppano le anamorfiche atmosfere sonore di una nuova cultura musicale; per continuare con il celebre Allegro barbaro per

pianoforte dello stesso 1911, dove l'evidente attenzione per lo Stravinskij "russo" non impedisce l'evolversi di una bartokiana fisionomia timbrica, ritmica e modale. In essa una delle componenti principali è costituita dall'assunzione della pentatonica, della poliritmia e del polimorfismo del canto contadino magiaro, che conferiscono al suo stile un senso distintivo, nazionale. Ma tale aspetto si confronta costantemente con le tecniche di emancipazione linguistica sviluppatasi contemporaneamente in Europa, determinando un'interrelazione nella quale la particolare musica nazionale di Bartók diventa parte di un significativo processo di riconcezione/rifondazione musicale generale: ne deriva che, nel corso della sua lunga carriera, egli potrà comporre anche fuori dall'esplicito riferimento nazionale, sempre però lavorando alla costruzione di una musica ungherese in tutti i sensi liberata dall'egemonia centroeuropea.

I primi due quartetti (1906 e 1915-1917), il balletto Il mandarino meraviglioso (1918-1919), le Sette danze popolari rumene per orchestra (1917, testimonianza dell'attenzione per canti popolari di altre culture), le Sonate per violino e per pianoforte (1921 e 1923) esemplificano quanto in un articolo del 1920 per "Melos" Bartók stesso scrive: "La musica dei nostri giorni mira risolutamente alla dimensione atonale". Nella sua ottica, comunque, la partecipazione alla destrutturazione dei rapporti modalitici, intervallari, accordali e ritmici della tonalità, in atto nell'Europa dei primi decenni del Novecento, non ha per punto di partenza la crisi del linguaggio musicale dominante, bensì la rivendicazione di un'Ungheria emancipata dalle passate sottomissioni, anche musicali. Questo comportamento compositivo fornisce allora quello che Massimo Mila ha definito "un contributo prezioso alla riforma democratica della vita e dell'educazione musicali ungheresi".

Mikrokosmos e le composizioni della maturità

Dalla metà degli anni Venti alla morte (avvenuta a New York, nel 1945, mentre nell'Ungheria liberata egli è stato eletto deputato all'Assemblea Costituente), Bartók compone alcuni dei suoi lavori più importanti, a cominciare dal gigantesco ciclo pianistico Mikrokosmos (1926-1939). Si tratta di un percorso articolato in 153 piccoli pezzi di significativa destinazione didattica, ma secondo un complesso progetto formativo e conoscitivo della musica contemporanea non solo bartokiana: dai primi brani, a misura degli studi pianistici iniziali, agli ultimi, dotati di massima complessità, si sviluppa un'educazione alla tecnica musicale che implica un cambiamento generale, linguistico, dei rapporti musicali, riempiendolo dei sostanziali problemi culturali, ideali e storici presenti nei mutamenti della musica colta. Viene così comunicato che le vecchie divisioni culturali stanno scomparendo e che un nuovo pensare e fare non solo la musica, ma l'intero reale, è possibile.

Accanto a Mikrokosmos vengono realizzati altri lavori altrettanto significativi nel proporre l'identità sonora ungherese come esempio della possibilità di ogni cultura musicale di sviluppare il proprio suono partecipando al cambiamento di fondo della musica occidentale sottratta all'idea e alla prassi

dell'unicità del pensiero musicale: nella seconda metà degli anni Venti, caratterizzati da una rinnovata passione del compositore per la musica barocca, particolarmente significativi sono i quartetti per archi n. 3 e n. 4 (1927 e 1928), i concerti per pianoforte e orchestra n. 1 e n. 2 (1926 e 1930-1931), insieme a numerose altre composizioni per pianoforte che rinnovano profondamente il suo repertorio per tale strumento; seguono poi i quartetti per archi n. 5 e n. 6 (1934 e 1939), la Musica per archi, percussioni e celesta (1936), la Sonata per violino solo (1944), il Concerto per orchestra (1943), e prima di questi, nel 1930, la Cantata profana, ideata a partire da una leggenda popolare, trasparente allegoria politica di rivendicazione della libertà contro l'oppressione del governo Horthy.

In essi, con l'unica eccezione del Concerto per orchestra, si attua un'atonalità fondata sull'estraneità modale e ritmica del canto popolare ungherese rispetto alla tonalità, in dissolvenza incrociata con l'atonalismo colto, in un confronto che giunge fino all'inserimento di riferimenti permutativi seriali. In tale prospettiva si inserisce una significativa riappropriazione dei dirompenti procedimenti variativi dell'ultimo Beethoven, che soprattutto nei quartetti n. 5 e 6 simboleggia l'immaginazione di come si sarebbe potuta configurare la storia musicale se, al posto dello "sviluppo", da sempre da Bartók quanto mai lisztianamente negato come forma deterministica, conservatrice delle gerarchie culturali, si fosse seguita la strada rivoluzionaria delle procedure variative beethoveniane interrelate con la variante, assunta come struttura formale portante del canto popolare.

Musicisti colti e musiche di tradizione orale

Le relazioni tra la musica colta europea (prevalentemente basata sulla scrittura) e le tradizioni musicali "altre" (basate soprattutto sull'oralità) hanno sempre caratterizzato la storia della musica occidentale. Tuttavia è soprattutto nel corso del Novecento che la musica colta europea viene a contatto con realtà musicali altre in maniera assai profonda e diretta, grazie ai mezzi di registrazione.

Colto e popolare, scritto e orale

All'interno del sistema di produzione e circolazione musicale che si può osservare nell'Occidente colto degli ultimi secoli, il compositore ha assunto un ruolo d'importanza centrale. Questa figura, che storicamente nasce con l'avvento della scrittura musicale nel tardo Medioevo, crea con essa opere che assumono una forma intenzionalmente definita nella partitura, e che in un secondo tempo, grazie all'interprete, trovano una realizzazione sonora. La musica colta in Occidente si configura in gran parte come una tradizione caratterizzata dalla presenza della scrittura; diversamente, in altri contesti culturali, un ruolo fondamentale viene ricoperto da altri sistemi di trasmissione, come quello orale/aurale.

Tuttavia i termini oppositivi di scrittura e oralità, così come quelli di colto e popolare, sono dei punti estremi e ideali, esistenti talvolta solo in linea teorica, di meccanismi assai complessi che si presentano fortemente

intrecciati tra loro. Infatti la scrittura in sé non garantisce nessun tipo di tradizione se non è accompagnata comunque dalla trasmissione di un sapere che ne consente la decifrazione e che si diffonde prevalentemente da bocca a orecchio. Dall'altro lato, la musica tradizionale acquisisce al suo interno in continuazione elementi mutuati da fenomeni colti. Nel corso della storia della musica occidentale, i compositori colti hanno utilizzato costantemente, nella loro attività creativa, elementi musicali tradizionali extracolti; questi consistevano in eventi musicali provenienti dalle fasce folkloriche europee e dalle tradizioni extraeuropee, caratterizzati da una prevalenza dei meccanismi di trasmissione legati all'oralità.

Esotismi e primitivismi

L'etnomusicologo Diego Carpitella, in un ciclo di trasmissioni radiofoniche degli anni Sessanta, ha indicato due diverse modalità in cui i musicisti colti occidentali hanno utilizzato i repertori di altri contesti culturali.

La prima modalità è quella cosiddetta dell'esotismo. Con questo termine Carpitella indica l'utilizzo, in modo neutro e meccanico e con finalità di tipo evocativo-decorativo, di elementi musicali di altre culture, come scale, ritmi, melodie; il loro impiego avviene rigorosamente nel contesto di un linguaggio e di una sintassi musicale che restano quelli della musica colta occidentale. La fase dell'esotismo attraversa tutta la storia della musica e rappresenta una delle modalità di interazione più frequenti tra il colto/scritto e il popolare/orale; in esso si possono far rientrare le citazioni di melodie popolari delle composizioni tardomedievali e rinascimentali, la presenza di elementi esotici nei maestri classici (ad esempio le musiche "turche") fino al recupero del popolare che si verifica in epoca romantica.

La seconda modalità (il primitivismo) indica una situazione assai più complessa: innanzitutto comporta l'utilizzo di materiali musicali dotati di una connotazione di tipo etnologico assai forte; vi è poi una diversa condizione psicologica del compositore, che fa sì che gli elementi "altri" non siano solo citazioni di facciata, ma implicino anche un'identificazione con la realtà sonora utilizzata.

È tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento che si verifica il salto di qualità verso un utilizzo pienamente consapevole delle musiche "altre". Questo è possibile soprattutto grazie al contatto reale con i fenomeni sonori; dunque non più una conoscenza mediata da trascrizioni (come la celebre melodia cinese trascritta da Du Halde, pubblicata nel Dictionnaire di Rousseau e usata da molti compositori) ma un contatto diretto con la realtà sonora di altri popoli e altre culture. Occasioni assai importanti per fare queste conoscenze, per i musicisti occidentali sono innanzitutto le esposizioni nelle grandi città europee (Parigi, Berlino) che prevedono la partecipazione di gruppi musicali da varie parti del mondo. Per quanto fondamentali (basti pensare all'influenza esercitata su Debussy), restano comunque situazioni episodiche. Un ruolo assai più importante e duraturo è quello svolto dai mezzi di registrazione del suono. Nel giro di pochi decenni

dall'invenzione del fonografo nel 1877 (e soprattutto con quella del grammofono pochi anni dopo), si arriverà a una vera rivoluzione nella fruizione e nella conoscenza dei fenomeni musicali. I sistemi di registrazione, usati anche dagli etnomusicologi nelle loro esplorazioni, evolveranno in breve verso l'industria discografica, parte della quale è dedita anche alla valorizzazione di tradizioni etniche, rivolta principalmente, nei primi del Novecento, al nuovo mercato degli immigrati nei grandi Stati occidentali (come gli Stati Uniti). Inizia dunque una fase nuova del rapporto tra la musica colta e quella tradizionale, che passa attraverso l'ascolto diretto.

Un luogo importante dove si può riscontrare una forte presenza del primitivismo in musica è l'ambiente di Parigi, innanzitutto con l'impressionismo, e poi con l'esperienza fauve. *Estampes* di Claude Debussy (1862-1918), le *Chansons madécasses* di Maurice Ravel (1875-1937), e soprattutto le opere di Igor Stravinskij (1882-1971) del periodo russo sono lavori che ben illustrano questa situazione; la *Sagra della primavera* rappresenta indubbiamente la consacrazione di un primitivismo musicale consapevole, che si attua mediante l'utilizzo di meccanismi compositivi ricalcati su quelli modulari e ossessivi dei rituali folklorici.

Anche nell'altro importante luogo musicale del primo Novecento, la Vienna espressionista, si può individuare una componente di tipo primitivista, ben evidente ad esempio nel trattamento della voce (che si muove in zone di confine tra parlato e cantato) e nell'uso peculiare degli strumenti (che producono sonorità al confine con il rumore).

Un momento fondamentale, nella prima metà del Novecento, nell'incontro tra la musica colta e le tradizioni musicali, si verifica nell'opera di Béla Bartók (1881-1945). Compositore, pianista e ricercatore ungherese, Bartók è il massimo rappresentante di una tendenza assai diffusa nell'Est europeo: quella cioè di creare una musica nazionale colta basandosi su elementi musicali della tradizione popolare locale. Si tratta, come è noto, di un'operazione che affonda le radici nell'idea romantica di scoperta e valorizzazione del patrimonio culturale del popolo, anche se nel Novecento l'utilizzo dei mezzi di registrazione consente una conoscenza e uno studio diretto dei fenomeni tradizionali impensabile in passato. Per Bartók la musica "altra" è quella contadina dell'Est; nei suoi scritti traccia anche una casistica delle modalità con le quali si può utilizzare questa musica nell'ambito della pratica compositiva, che vanno dalle semplici trascrizioni armonizzate fino a un utilizzo consapevole dei principi strutturali.

Tra i compositori delle generazioni successive, non mancheranno riferimenti costanti, più o meno marcati, alle tradizioni popolari o extraeuropee. Certamente balza all'occhio Olivier Messiaen, soprattutto per il suo interesse verso strutture ritmiche "altre"; ma anche le sonorità del *Marteau sans Maître* di Pierre Boulez vengono giustamente iscritte in un filone che, risalendo a Debussy, recepisce certe raffinate suggestioni sonore orientali.

In ambito italiano, un compositore che ha largamente utilizzato materiali di provenienza extracolta è Luciano Berio (1925–2003). Nell'ambito di una grande versatilità e di un interesse verso fenomeni musicali assai eterogenei, Berio mostra un'attenzione particolare alla musica di tradizione orale (spesso conosciuta tramite l'amico Roberto Leydi). Ricordiamo in particolare Folk Songs (undici brani di varia provenienza cuciti su misura per la voce di Cathy Berberian) e Questo vuol dire che (collage di situazioni musicali popolari che si avvale anche della presenza di autentici folksinger come Sandra Mantovani). Significativa anche l'esperienza di Coro, dove vengono utilizzati procedimenti strutturali delle polifonie e poliritmie africane desunte dalle analisi dell'etnomusicologo Simha Arom.

Altre forme di oralità

Nell'ambito dello sviluppo della musica occidentale e nei suoi momenti di collisione con le tradizioni musicali extraeuropee, vanno menzionati almeno due fenomeni che contribuiscono a introdurre meccanismi creativi indipendenti dal percorso della scrittura, e dunque nuove modalità creative che in molti casi presentano un rapporto privilegiato con la dimensione dell'oralità.

Innanzitutto il fenomeno del jazz – un universo sonoro già di per sé sincretico – che presenta situazioni originarie del continente nero con elaborazioni locali avvenute in America, e caratterizzato da una pratica fortemente segnata dall'improvvisazione; esso finirà per incontrarsi, in più casi, nelle sue punte più avanzate, con la sperimentazione compositiva d'avanguardia.

L'altro è rappresentato dall'utilizzo dei mezzi elettroacustici. Sviluppatisi a partire dagli anni Cinquanta, questi serviranno non solo – come evidenzia Karlheinz Stockhausen, compositore tedesco – per riprodurre e diffondere la musica preesistente, ma anche per crearne una ex novo. L'utilizzo della registrazione e della manipolazione del suono consente di recuperare meccanismi compositivi e comunicativi dell'oralità; si assiste infatti in più casi, grazie alle nuove tecnologie, al sorgere di un'oralità secondaria (o mediata) che utilizza valori sconosciuti al mondo della tradizione scritta.

Paesaggi sonori e contaminazioni

Negli ultimi decenni del Novecento, soprattutto sotto la spinta dei fenomeni di globalizzazione, il quadro musicale conosce forti cambiamenti. Tutta l'ultima fase del secolo è caratterizzata da una perdita di centralità della tradizione colta occidentale a vantaggio di una situazione assai più articolata, dove emergono e prendono consistenza innumerevoli situazioni locali diffuse e conosciute tramite i media. Le nuove realtà musicali presentano non più un riferimento esplicito e antitetico a un asse privilegiato occidentale (come accadeva, ad esempio, nell'Ottocento durante lo sviluppo delle scuole nazionali, il cui riferimento era sempre la tradizione sinfonica tedesca), ma una propria e autonoma dignità, rispetto alla quale lo stesso Occidente colto finisce per diventare una tradizione “altra” ed esotica a suo modo. Basta

menzionare certe pagine squisitamente “occidentali” di compositori come il giapponese Toru Takemitsu, o di nuovi compositori africani. La globalizzazione procede di pari passo con la contaminazione; l’idea di “confusione” di generi e stili (secondo la terminologia dell’antropologo Clifford Geertz) sostituisce quella dell’incontro e dell’interazione tra mondi dotati di una loro riconoscibile autonomia.

Nel frattempo il concetto stesso di opera musicale – già messo in discussione da tempo con l’apparizione di fenomeni come quello dell’alea – in molti casi si dissolve in approcci in cui si privilegia una prospettiva assai più larga e sfumata, in cui l’elemento sonoro “umanamente organizzato” si trova a interagire con elementi sonori animali e naturalistici. Basti pensare all’attenzione rivolta al paesaggio sonoro, inteso sia nell’accezione classica proposta da Raymond Murray Schafer (ovvero quella di un equivalente acustico del paesaggio visivo) sia nell’accezione di Kay Shelemay, che vede nel soundscape uno degli “etnorami” che compongono l’esperienza umana all’interno di un contesto culturale deterritorializzato.

Questa prospettiva genera dei rovesciamenti nel rapporto tra la musica colta e quella tradizionale. Da un lato, infatti, l’utilizzo di elementi di vari paesaggi sonori, oltre a creare situazioni “compositive” nuove (basti pensare al sound designer) riduce la centralità del ruolo del compositore. Dall’altro lato, sul fronte di chi si occupa scientificamente delle musiche “altre”, la nuova situazione ha fatto altresì cambiare di segno la concezione di ciò che significa documentare una tradizione etnica: si va sviluppando infatti la consapevolezza che qualunque registrazione o editing di una musica tradizionale comporti comunque un forte intervento di immaginazione creativa che non è più ascrivibile al livello neutro di una mera documentazione. Emblematica la posizione di un antropologo del suono come Steven Feld, per il quale la registrazione e la pubblicazione su disco di musica tradizionale (o di una soundscape documentation) in realtà è un lavoro vero e proprio di composizione musicale. In questo caso si vengono dunque a rovesciare i termini della questione e a considerare il mestiere creativo del compositore come funzionale a quello conoscitivo dell’etnomusicologo.

Musica e nazione

L’idea che la musica rappresenti un “marchio nazionale” nasce alla fine dell’Ottocento. Con la grande guerra, la mobilitazione patriottica della musica vede un ulteriore passo in avanti. Con i movimenti totalitari come il fascismo e il nazismo, la musica, più che nazionale, diventa “razziale”. La sconfitta dei fascismi nel 1945 sembra far venire meno il rapporto tra musica e nazione, alla ricerca del carattere universalistico e in senso lato “pacifista” del “messaggio” musicale.

La Belle Époque

Luigi Nono

La nascita di Intolleranza 60

Lettera di Luigi Nono ad Angelo Maria Ripellino dell'11 gennaio 1960:

11 - 1 - 60 - Giudecca

caro Ripellino

Viva a te!!!!

benissimo.

anticipo la mia idea per il teatro, poiché avevo già pensato di parlarne con te a Roma.

non solo per chiederti consigli o informazioni, ma direttamente la tua collaborazione totale: cioè nel fissare il testo.

credo solo nella collaborazione continua e nel tempo, non prima o dopo, ma contemporanea alla scrittura musicale.

[...] tema fondamentale: l'intolleranza, nel passato e oggi. vero nazismo per tentar di violentare e impedire il procedere del pensiero umano in tutta la sua vastità (pensiero/azione/libertà/).

penso a 4 episodi diversi nel tempo nell'azione e nel tipo di intolleranza, da sviluppare simultaneamente dall'inizio alla fine passando da uno all'altro, senza successione nel tempo [...]

cioè 4 episodi di intolleranza, dove anche naturalmente malgrado tutto - torture ecc. - la vita e il procedere umano non viene stroncato - fisicamente sì - e il V episodio dove il contrario, o meglio il complemento: la vita e il procedere umano supera e elimina ogni violenza nazista. (nazismo come sintesi e simbolo e realtà di antiuomo.)

esempio: un episodio nel medioevo / uno nel rinascimento (Galilei-Brecht?)
32 / uno del razzismo (ebrei e i nazisti) / fino a Halleg e la tortura francese attuale³³ / intolleranza verso il pensiero / idea / ideologia / razza / vita stessa: in differenti manifestazioni.

<http://philomusica.unipv.it>

Luigi Nono

Intolleranza 60

Voi che sarete emersi dai gorgi

dove fummo travolti

pensate

anche ai tempi bui

cui voi siete scampati.

Andammo noi, più spesso cambiando paese che scarpe,

attraverso guerre di classe, disperati

quando solo ingiustizia c'era.
Voi, quando sarà venuta l'ora
che all'uom un aiuto sia l'uomo
pensate a noi
con indulgenza.

in Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento, a cura di G. Gronda e P. Fabbri, Milano, Mondadori, 1997

Il nesso tra la musica e l'identità nazionale si è sviluppato soprattutto a partire dalla fine dell'Ottocento. Con l'evolversi delle dottrine nazionalistiche e della politica di potenza degli imperi, la musica viene guardata come uno dei tratti distintivi della specificità, anche razziale, del popolo e della nazione.

Persino un apostolo dell'arte "pura" come Johannes Brahms (1833-1897) compone un Triumphlied per festeggiare la vittoria della Prussia sulla Francia (1871) e il suo Ein deutsches Requiem diventa il vero inno del Reich bismarckiano. Nella Vienna fin de siècle, i nazionalisti antisemiti vedono nella musica del cattolico Anton Bruckner (1824-1896) il vero spirito dell'anima ariana di contro alla musica "senza patria" dell'ebreo Gustav Mahler (1860-1911). È naturalmente Richard Wagner (1813-1883) che, nel mondo tedesco e austro-ungarico, si fa il rappresentante della "germanicità" in musica, anche se l'uso nazionalistico della sua opera durante il regno di Guglielmo II sarà abbastanza parco.

Anche in Francia e in Italia in quegli anni si cerca la "francesità" e l'"italianità" della musica: la "francesità" è incarnata da Camille Saint-Saëns, ed è la francesità "progressiva" di chi si sente repubblicano e universalista. Nel nostro Paese l'italianità era incarnata da Giuseppe Verdi, e poi dalla "giovane scuola" di Giacomo Puccini (1858-1924), Pietro Mascagni (1863-1945), Leoncavallo, dove italianità viene intesa come legame con la latinità, quindi caratterizzata da calore e spontaneità.

L'uso nazionalistico della musica è naturalmente molto forte in quelle "nazioni" che vogliono diventare Stato, e stiamo parlando dell'Ungheria, della Polonia, della Boemia e della Slovacchia. In questi Paesi lo sguardo è rivolto anche alla musica popolare, si contamina la tradizione classica con elementi folklorici. Antonin Dvořák (1841-1904), Leós Janáček (1854-1928), Zoltan Kodály, per certi aspetti persino Béla Bartók (1881-1945), incarnano la grandezza della "nazione" che attende di trovare una propria autonomia. Ma la musica è un segno distintivo anche per le nazioni europee da poco fattesi Stato e fino a quel momento non ancora portatrici di una vera "cultura nazionale", come accade per Edvard Grieg in Norvegia e soprattutto per Jean Sibelius in Finlandia.

La prima guerra mondiale e il fascismo

L'uso nazionalistico della musica vede una nuova tappa durante la prima guerra mondiale, dove si arriva a vietare l'esecuzione delle opere delle

nazioni “nemiche”: in Francia è proibita l’esecuzione di Wagner, ma anche di Mozart e di Beethoven, in Germania e in Austria francesi e italiani sono banditi. Anche in Italia la musica “teutonica” e le operette austro-ungariche sono ostacolate e fischiate dal pubblico. Ne è vittima persino Arturo Toscanini, insospettabile in quanto a patriottismo: succede una bagarre quando, a Roma, nel 1916, il maestro esegue un concerto con musiche di Beethoven e di Wagner. Nel nostro Paese, è proprio il clima di propaganda patriottica e nazionalistica della prima guerra mondiale che porta i musicisti a cercare una “italianità” della musica e poi ad avvicinarsi al fascismo. Qui sono in particolare Gian Francesco Malipiero e Ildebrando Pizzetti a cercare le origini della italianità della musica in Palestrina e in Monteverdi e a istituire una loro continuità con Monteverdi, una “scuola italiana” come tale contrapposta a quella tedesca e francese. Tutto sommato, il fascismo non riuscirà mai a trasformare la musica in un campo aperto di propaganda. I tentativi di Pietro Mascagni (Nerone, 1935) ma anche di Alfredo Casella (Il deserto tentato, 1937), di Malipiero (Giulio Cesare, 1935) e di Pizzetti (Orseolo, 1935; Scipione l’Africano, 1937) di proporre opere che rappresentino l’italianità “fascista” della musica, non avranno molto successo. Del resto, in Italia i musicisti “atonali” non sono rigettati dal regime, la loro musica non è considerata “degenerata”, e tutti loro, Casella in particolare, sono convinti sostenitori del fascismo. Solo a partire dalla metà degli anni Trenta, e in particolare dopo il 1938, la musica atonale viene considerata razzialmente estranea alla stirpe italiana da compositori di regime come Antonio Lualdi e Giulio Cogni, che rivendicano il carattere razzialmente puro della musica di Verdi – e contribuiscono all’esilio di molti compositori ebrei alcuni dei quali, fino a quel momento si sono dichiarati ardenti fascisti, come Rino Alessi, Renzo Massarani e Mario Castelnuovo-Tedesco.

Musica e razza

Il culmine della politica razziale in musica è inequivocabilmente toccato dal nazismo. Diversamente dal fascismo, non molto interessato a “ristrutturare” in senso totalitario il mondo musicale, il nazismo fin da subito organizza le istituzioni del mondo musicale in senso razziale. Scopo della cultura è quello di essere “popolare”, quindi legata alla razza ariana. La vera musica è dunque quella che rispetta questi canoni. Perciò, sono immediatamente banditi direttori d’orchestra e compositori ebrei. Tra questi ultimi, molti sono inoltre considerati musicisti “degenerati”. Per “musica degenerata” i nazisti intendono tutta quella produzione che non rispetta il canone tardoromantico: Arnold Schönberg (1874–1951) è allora subito indicato come il rappresentante di questa tendenza antiariana. Tuttavia il rapporto del nazismo con la musica è più complesso. Ai musicisti non ebrei, ma “atonali” viene lasciato un certo spazio, come per esempio a Paul Hindemith. La sua opera *Mathis der Maler* (1938) in un primo tempo viene presentata come esempio di teatro musicale della “nuova Germania” ariana ma poi cadrà in disgrazia e sarà censurata. Ovviamente, la selezione nazional-razziale riguarda anche il repertorio. Qui c’è una divergenza all’interno del nazismo:

mentre per Hitler è Wagner il musicista ariano per eccellenza, per l'ideologo del nazismo, Arthur Rosenberg, che detiene un notevole potere anche nel mondo musicale, la musica volkisch è rappresentata da Beethoven, mentre in Wagner sarebbero già visibili quei segni di "decadenza" poi esplosi nell'avanguardia. In ogni caso, l'opera considerata maggiormente ariana di Wagner non è il Tristan und Isolde, giudicato eccessivamente decadente, bensì i Meistersinger. La ricerca di una musica volkisch investe anche il repertorio preottocentesco: sono bandite dalle esecuzioni pubbliche le opere dell'ebreo Mendelssohn-Bartholdy, mentre gli oratori di Händel con vicende tratte dall'Antico Testamento vengono riscritti nel libretto.

Musica "patriottica" in URSS

Un certo uso nazionalistico della musica si può vedere anche nell'URSS staliniana. Sotto Stalin, il buon bolscevico è prima di tutto un patriota, poiché la patria del socialismo è minacciata dai nemici della borghesia e del fascismo, e perciò va difesa. Anche qui atonalismo e serialismo sono mal sopportati quando non censurati perché non comprensibili dal "popolo". Vengono perciò commissionate opere liriche "patriottiche" in cui si mostra l'eroismo del popolo russo nei secoli. La musica deve essere la più vicina possibile a quella russa dell'Ottocento, come ben si renderà conto Sergej Prokof'ev (1891–1953) durante la stesura delle opere Semyon Kotko (1940) e Guerra e pace (1946). Entrambi avrebbero dovuto essere degli affreschi delle virtù secolari del popolo russo, culminate nella rivoluzione e in Stalin, ma le due opere subiscono interventi, censure e tagli sia per il libretto sia soprattutto per lo stile considerato troppo "artificioso" e "cerebrale", in una parola non sufficientemente "russo".

La seconda metà del Novecento

Dopo la seconda guerra mondiale tramonta l'epoca delle "musiche nazionali". La vittoria della democrazia sembra aver portato all'affermazione di un universalismo in cui non è più possibile parlare di musica legandola a un contesto nazionale. Tuttavia, la divisione del mondo a causa della guerra fredda a lungo fa sì che, nei paesi del blocco orientale, si continuano a produrre musiche popolari, cercando, come avviene nella DDR (la Germania dell'Est), una "germanicità" della musica, come ben si rendono conto Hanns Eisler (1898–1962) e Bertolt Brecht (1898–1956) le cui opere sono continuamente censurate dal regime nel quale comunque essi credono e hanno deciso di lavorare. Nei paesi occidentali, la musica della neovanguardia è "internazionale" per definizione, ed è ancora oggetto degli attacchi delle forze conservatrici, clericali e neofasciste, come accade per esempio alla prima dell'opera di Luigi Nono (1924–1990) Intolleranza 1960 (1961) accusata di essere "antitaliana". Quanto ai temi, invece di esaltare le virtù eroiche e militari, come quasi sempre aveva fatto la produzione lirica, ora si pone uno sguardo critico, quando non distruttivo, sulle guerre intraprese soprattutto dal proprio Paese – Die Soldaten (1965) di Bernd Zimmermann, We Come to the River (1976) di Hans Werner Henze – e si denuncia il pericolo atomico, come in Die Atomtod (1965) di Giacomo

Manzoni. A essere esaltate sono le “lotte nazionali” dei popoli dell’Asia e dell’Africa contro il colonialismo e contro “l’imperialismo americano”, come in *Per Bastiana Tai–Yang Cheng* (1967) e in molte parti di *Al gran sole carico d’amore* (1975), entrambe di Luigi Nono.

I compositori e la politica

Il rapporto tra musica e politica ha avuto i suoi prodromi con il wagnerismo alla fine dell’Ottocento, ma è a partire dagli anni Venti del Novecento che si assiste, da parte di movimenti quali il fascismo, il nazismo e il comunismo, alla politicizzazione della musica. Dopo il 1945 è considerato normale che il musicista si schieri nelle battaglie politiche e che le proprie opere siano investite da questa vocazione alla trasformazione del mondo.

Wagnerismo, socialismo e avanguardie

Il periodo che dalla fine dell’Ottocento va alla prima guerra mondiale è caratterizzato dall’emergere del socialismo e del nazionalismo. Entrambi, in quanto movimenti politici di massa, tendono a utilizzare a fini propagandistici la musica, ed entrambi si rapportano con il mito di Wagner, ancora fortissimo all’inizio del XX secolo. Mentre il legame tra wagnerismo e identità etnico–nazionale è stato spesso ricercato dai nazionalisti, per i socialisti il rapporto con Wagner è stato più complesso: per i socialisti austriaci la musica di Wagner anticipa l’avvento della società socialista; le corali operaie organizzate dai partiti socialdemocratici austriaco e tedesco eseguono molto spesso suoi brani. Anche in Italia, la stampa socialista insiste molto sulla musica di Wagner come “musica del futuro”, anche se qui le corali socialiste, più rare che nei paesi di lingua tedesca, tendono a eseguire assai più le arie di Giuseppe Verdi. Si assiste poi in quel periodo a un primo rapporto tra musicisti avanzati, o addirittura già inseribili nei movimenti delle avanguardie, e i movimenti politici, soprattutto di estrema sinistra come il socialismo e l’anarchismo. In Austria Gustav Mahler (1860–1911), amico fraterno del leader socialista Viktor Adler, guarda con interesse al movimento socialista, mentre il giovane Arnold Schönberg (1874–1951) dirige alcune corali operaie di Berlino e persino compone per loro. Il rapporto tra avanguardie e politica è già piuttosto stretto in Francia, dove i musicisti bohémien frequentano, soprattutto alla Butte Montmartre, i militanti anarchici e socialisti. È il caso di Erik Satie (1875–1937), in quel momento vicino ai socialisti, ma anche, su un versante più tradizionale, di Gustave Charpentier, che con la sua opera *Louise* (1900) presenta al pubblico borghese dell’Opéra Comique una vicenda ambientata tra gli operai in cui fanno capolino i temi delle lotte sociali di quegli anni. Ma nello stesso periodo troviamo anche compositori decisamente schierati con l’estrema destra, antisemita e reazionaria dell’Action Française, come Vincent d’Indy, firmatario dell’appello contro l’innocenza di Dreyfus, mentre Claude Debussy (1862–1918) non nasconde le proprie prese di posizione conservatrici e nazionaliste, nonostante gli antisemiti abbiano aggredito violentemente la prima del *Pelléas et Mélisande*.

La prima guerra mondiale e l'engagement a sinistra

La prima guerra mondiale, in quanto conflitto "totale" che coinvolge nello sforzo propagandistico tutti gli attori sociali, e quindi anche gli artisti, vede recarsi al fronte, più o meno metaforicamente, i principali musicisti. A questo punto in tutti i paesi europei i musicisti sono impegnati nello sforzo propagandistico per imporre la supremazia della cultura della propria nazione. La guerra fa sì che una categoria di artisti fino ad allora meno militante di altri, quella dei musicisti, prenda coscienza del proprio ruolo e delle proprie capacità di intervento nel mondo sociale. Per alcuni - come Satie o, in Germania, il più giovane Hanns Eisler (1898-1962) - la guerra è un momento fondamentale che li spinge ad aderire, sulla scorta della Rivoluzione bolscevica, rispettivamente al partito comunista francese e a quello tedesco. Se confrontato con il periodo precedente, quando l'ideologia politica del musicista restava un fatto privato, senza alcun nesso con la propria opera, ora il musicista impegnato politicamente cerca di diffondere il proprio messaggio utilizzando la propria arte. Nei primi anni Venti, infatti, si assiste a una più stretta saldatura tra avanguardie e movimenti politici di estrema sinistra. Ciò avviene soprattutto in Germania, e basti pensare alla coppia Kurt Weill (1900-1950) e Bertolt Brecht (1898-1956), oppure a Hanns Eisler che, sempre con Brecht, scrive i canti di battaglia di alcuni gruppi legati al partito comunista tedesco. Il legame tra avanguardia e bolscevismo non è però sempre evidente: basti pensare al maestro di Eisler, Schönberg, che, di fronte all'avanzata del comunismo, prende posizioni sempre più conservatrici in ambito politico.

La saldatura tra avanguardie e rivoluzione è ovviamente fortissima nella Russia rivoluzionaria. Nonostante il disinteresse di Lenin per la musica, già dal 1918 si assiste a un acceso dibattito su quale debba essere la musica della rivoluzione, se quella delle avanguardie, quella legata al folklore popolare o quella della scuola russa del secolo precedente. Un dibattito a cui prendono parte leader politici di primo piano come Anatoli Lunacarskij e Lev Trockij. Lavori come il balletto *Le pas d'acier* di Sergej Prokofev (1927), la Sinfonia n. 2 in Si maggiore "All'Ottobre" di Dmitrij Sostakovic (1927), le Fonderie d'acciaio di Aleksandr Mossolov (1926) cercano di mostrare come bolscevismo significhi libertà di sperimentazione stilistica e possibilità di creare un'avanguardia apprezzata dalle masse. Un clima di libertà che, come si vedrà, durerà pochissimo.

La musica nell'Italia fascista

In Italia i musicisti nel periodo postbellico cominciano a interessarsi a ciò che avviene nel mondo sociale politico. Pietro Mascagni (1863-1945), che appoggia l'occupazione delle fabbriche nel 1920, con l'opera *il Piccolo Marat* (1921) cerca di dare una testimonianza del clima di grande conflittualità che vive l'Italia di quegli anni. A parte il compositore livornese, tutti gli altri esponenti della "giovane scuola" (Puccini, Cilea) non sembrano avere capito le novità dei tempi. Se partecipazione politica dei musicisti vi è, essa è da cercare piuttosto dal lato del fascismo. Netto è l'appoggio dei futuristi al

fascismo avanzante, come Silvio Mix, poi autore negli anni successivi di cantate di elogio al Duce. Tra i musicisti della “generazione dell’80” traspare una qualche simpatia per il fascismo, come in Alfredo Casella e in Gian Francesco Malipiero, che pure saranno censurati negli anni successivi. Lo stesso comportamento tengono i grandi cantanti e i direttori d’orchestra: l’unico del mondo musicale a firmare il cosiddetto manifesto degli intellettuali antifascisti redatto da Benedetto Croce nel 1926 è Vittorio Gui, mentre tra i cantanti il solo antifascista è Titta Rosa, per altro cognato di Giacomo Matteotti. Tra i firmatari del Manifesto della cultura fascista, promosso da Giovanni Gentile, troviamo invece Franco Alfano, Ildebrando Pizzetti e, tra i direttori d’orchestra, Gino Marinuzzi.

Nella sua marcia verso il potere, il movimento fascista fa proprie e diffonde una serie di ritualità in cui tuttavia la musica occupa un ruolo marginale: i canti e gli inni fascisti diventeranno solo dopo l’edificazione del regime uno dei mezzi per creare la comunità politica fascista. Durante la fase del “fascismo movimento” è da ricordare solo la costituzione di un canzoniere fascista a cura di Asvero Granelli, che istituisce un *trait d’union* tra l’esperienza di trincea e il fascismo. Ma solo nei testi: poiché le musiche delle canzoni fasciste sono spesso prese in prestito da quelle degli anni precedenti (è il caso di Giovinezza) quando non da canti provenienti dal movimento socialista e anarchico.

È vero che Mussolini mostra un certo interesse per la musica e suona da dilettante il violino ma, anche qui, l’immagine di “Mussolini musicista” prenderà piede a fini propagandistici solo dopo la conquista del potere. I gusti di Mussolini sono piuttosto tradizionali: al giornalista filo-fascista tedesco Emil Ludwig, che lo intervista nel 1932, afferma di preferire su tutti Beethoven e Chopin e di non amare troppo Wagner. Quanto alla tradizione verdiana, su cui fanno leva i musicisti e i critici nazionalisti alla ricerca della “italianità” in musica, Mussolini non sembra curarsene molto, anzi raccomanda ai rappresentanti diplomatici all’estero di non favorire le iniziative musicali perché l’italiano non sia come sempre identificato con la figura del “mandolinista”.

Con la costruzione del regime, lo Stato tende a riorganizzare la vita musicale. I teatri e le istituzioni musicali sono poste sotto uno stretto controllo ministeriale; a sua volta i poteri del ministero, prima dell’Educazione Nazionale poi della Cultura Popolare, si fanno assai più larghi che nell’Italia liberale; vengono infine sindacalizzati i compositori e i musicisti. Uno degli obiettivi dello Stato culturale fascista è poi quello di educare e coinvolgere il “popolo” (soprattutto i contadini): a tal scopo viene creato il Carro di Tespi, un’iniziativa dell’Opera nazionale dopolavoro. Dal 1930 un autentico teatro mobile, il Carro di Tespi appunto, dotato di due palcoscenici e di una platea smontabile, che può contenere fino a tremila posti, raggiungerà i piccoli e i medi centri italiani per rappresentazioni di prosa e musicali. Si cerca in tal modo di far partecipare quel pubblico che, per ragioni sociali o economiche, non può né potrà mai avvicinarsi a un “vero” teatro – la ricerca di una cultura

“popolare” e “nazionale” è del resto uno dei tratti caratteristici degli esperimenti totalitari e autoritari.

Dal 1935, con la creazione dell'Ispettorato del teatro come parte del Sottosegretariato della stampa e della propaganda – successivamente Ministero della Cultura Popolare – la politica culturale fascista si farà ancora più interventista, in alcuni casi favorendo le tendenze più giovani e più “sperimentali”. Il Minculpop, almeno fino al 1938, promuoverà artisti di tendenze moderniste, come Malipiero e Casella, supportando economicamente il Maggio musicale fiorentino, che accoglie le opere di Alban Berg (1885–1935) e di Béla Bartók (1881–1945). Non bisogna però farsi sviare da alcuni casi specifici. Dal punto di vista quantitativo, la maggior parte dei finanziamenti finisce ai musicisti tradizionalisti, come Mascagni, Zandonai e Alfano, che infatti assillano con le loro richieste e con le loro lamentele non solo i ministri preposti e i funzionari, ma lo stesso Mussolini. In tal senso, la politica culturale fascista all'interno del mondo musicale mostra un carattere più eclettico rispetto a quella nazista. Qui il legame tra musica e razza è tale che tutto ciò che non è “tedesco” deve essere espunto. In Italia invece tale nesso è nella propaganda del regime assai più flebile e gli intellettuali fascisti, esattamente come avviene nelle arti figurative, in architettura e in letteratura, si dividono in modernisti e in tradizionalisti, tutti rivendicando il carattere “fascista” della loro arte. Mussolini accorda i propri favori ora agli uni ora agli altri, cercando di non scontentare troppo nessuno. È indubbio tuttavia che i più corteggiati, i musicisti di “regime” se si vuole usare un termine un po' incongruo, siano Respighi, Mascagni, Zandonai, Pizzetti, che vengono decorati, insigniti di importanti cariche e di varie mansioni direttive, che danno loro risorse economiche e potere di reclutamento delle nuove leve. Essi non mancano di scrivere opere propagandistiche, quasi mai fortunate, come il Nerone (1935) di Mascagni o l'Orseolo (1935) di Pizzetti benché queste non siano quasi mai richieste da Mussolini – sono piuttosto i musicisti che offrono la loro arte alla “rivoluzione fascista”. Il pubblico italiano degli anni Trenta resta però piuttosto freddo di fronte a queste opere, che si rivelano sempre uno scacco, su cui il regime non punta più di tanto. Anche perché i veri musicisti propagandisti, quelli che scrivono quasi esclusivamente opere ispirate alla “mistica fascista”, sono più giovani di Mascagni e di Zandonai, ma meno interessati a sviluppare il loro linguaggio da un punto di vista formale: si tratta di compositori come Alceo Toni, Giuseppe Blanc, Agostino Lualdi, che scrivono inni per le manifestazioni del regime.

La tolleranza del regime nei confronti dell'atonalità muterà a partire dal 1938: con l'approvazione delle leggi razziali, anche in Italia comincerà la caccia al compositore ebreo ma anche compositori non “giudei”, come Casella e Malipiero, verranno accusati di proporre una musica “degenerata”, lontana dall'anima “latina” e “italica” le cui origini vengono fatte risalire a Verdi.

Musica e totalitarismi: l'URSS di Stalin e la Germania nazista

Negli anni Trenta il rapporto tra musica e politica è scandito dal rapporto con il totalitarismo. In URSS, il regime staliniano censura Dmitrij Sostakovic (1906–1975) e Sergej Prokof'ev (1891–1953), che devono comporre opere in cui la ricerca formale è sacrificata in nome di un linguaggio che il regime impone debba essere “chiaro” e “popolare” – il modello è l'opera Il Placido Don di Ivan Dzerzinskij (1935). In Italia il regime fascista favorisce la creazione di opere che illustrino la grandezza del fascismo, ma, come si è visto, senza riuscire a coinvolgere che musicisti di seconda e terza fila o vecchie glorie ormai fuori gioco. È nella Germania nazista che invece la saldatura tra “grande musica” e potere politico è più solida: compongono per il regime Richard Strauss (1864–1949) – Lied für 15 november 1933 (1934), Olympische Hymne (1936) – Carl Orff, Werner Egk, Hans Pfitzner, tutti pluripremiati, decorati e insigniti di incarichi organizzativi importanti nel mondo musicale del Terzo Reich. Naturalmente anch'essi sono sottoposti a censura, alcune volte sono accusati di atonalismo – che, nel linguaggio nazista, equivale a “ebraismo” – come accade a Werner Egk e persino allo Strauss di Friedenstags (1938). I compositori e direttori d'orchestra ebrei o non nazisti sono costretti all'esilio, soprattutto in Usa. Tra loro, Eisler e Schönberg sopravvivono componendo musica per Hollywood. In Usa si trova anche Arturo Toscanini, che, dall'alto della sua celebrità, si attiva per informare il mondo statunitense della pericolosità del fascismo.

La seconda metà del Novecento

Dopo la seconda guerra mondiale, lo scenario musicale è diviso in due blocchi: in URSS e nei paesi socialisti i compositori creativi continuano con difficoltà a proporre le loro opere, spesso costretti al conformismo, come è il caso pure di Eisler, per tanti aspetti musicista di “regime” della nascente DDR; nell'Europa occidentale la saldatura tra avanguardia ed estrema sinistra è invece netta. Ciò avviene soprattutto in Italia e nella Germania Ovest, dove le neo-avanguardie di Luigi Nono (1924–1990), Luciano Berio (1925–2003), Giacomo Manzoni (1932–), e Heinz Werner Henze (1926–) rappresentano nelle loro opere l'avanzata della rivoluzione comunista e la sua epopea, come nel Gran sole carico d'amore di Luigi Nono (1975). Il massimo livello di partecipazione politica nel mondo musicale colto si raggiunge tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, quando si sperimenta un modello di creazione e di fruizione musicale disancorato da quello borghese e capitalistico. A partire dagli anni Ottanta le tensioni utopiche e riformatrici vengono meno, e i musicisti contemporanei dedicano sempre più raramente le loro opere a eventi della vita politica.

La musica sovietica

I 74 anni di musica sovietica – dal 1917 della rivoluzione bolscevica al 1991 della fine dell'Unione Sovietica – conoscono due fasi: quella che culmina nel febbraio 1948, quando Andrej Zdanov porta al primo congresso dell'Unione dei compositori dell'URSS la risoluzione del Partito Comunista Bolscevico sulla musica, che contro il “formalismo” occidentalizzante impone l'ordine linguistico tonale (ritenuto l'unico capace di essere, nella società in cui anche

i rapporti musicali sono socializzati, accessibile a tutti), e quella che, dopo la morte di Stalin nel marzo 1953, vede crescere in tutta l'URSS una diversificata musica sovietica non più formalmente preordinata.

Dal 1917 al 1953

In un primo tempo, la vita musicale sovietica è rimasta prevalentemente concentrata a Pietroburgo (dal 1917 chiamata Leningrado) e Mosca. Risaltano le figure di Nicolaj Mjaskovskij (1881-1950), nelle cui composizioni (soprattutto sinfoniche) l'impronta scrjabiniana gli procurerà nel 1948 la stessa accusa di "formalismo" mossa ad altri compositori fra i quali l'armeno Aram Khačiaturian (1903-1978), e Sergej Prokof'ev (1891-1953), già attivo nell'avanguardia artistica prerivoluzionaria (in particolare, nel balletto Alla e Lolli, quella cubo-futurista), che aderisce alla rivoluzione bolscevica per chiedere però, e ottenere, nel 1918, di trasferirsi in Occidente. Qui peraltro egli si scontra con una crescente ostilità, per cui, dopo la rappresentazione a Chicago dell'opera L'amore delle tre melarance, gli è negato l'allestimento dell'Angelo di fuoco (una delle più avanzate riformulazioni, negli anni Venti, del teatro musicale), mentre il balletto Passi d'acciaio a Parigi nel 1927 viene accusato di bolscevismo per come in esso il lavoro operaio è rappresentato da una musica "macchinistica" parallela a quella nel frattempo proposta in URSS da Mossolov. Prokof'ev ritorna così, nel 1933, in Unione Sovietica dove alterna la libera manipolazione anamorfosicamente neoromantica della tonalità, in balletti come Romeo e Giulietta, ad arditì giochi linguistici con le relazioni tonali nei lavori pianistici, sinfonici e soprattutto in quelli teatrali, quali le dirompenti opere Semion Kotko e Guerra e pace (entrambe degli anni Quaranta); particolarmente significativa è poi la sua partecipazione con il regista Ejzenstein all'ideazione di un metodo di composizione della musica per film che la sottrae al didascalismo. Anche a lui viene comunque riservata, sempre nel 1948, l'accusa zdanoviana di "formalismo", nella quale viene a sua volta coinvolto uno dei principali costruttori già negli anni Venti di una identità musicale sovietica, Dmitrij Sostakovic (1906-1975).

Questi ottiene un primo notevole successo nel 1926 con la Prima Sinfonia, alla quale seguono la seconda e la terza (la seconda per coro e orchestra), significativamente intitolate Ottobre e Primo maggio, con un linguaggio assai avanguardistico, che culmina nel 1930 nella realizzazione a Leningrado, col regista Meyerchol'd, dell'opera di rottura drammaturgica e musicale Il naso. Tali proposte per una nuova musica della rivoluzione sovietica vengono condivise da Nikolai Roslavec (1881-1944), che, proseguendo dall'uscita scrjabiniana dalla tonalità, elabora un suo sistema linguistico-comunicativo il cui atonalismo è fondato sull'idea di cambiamento, non solo musicale, e da Alexander Mossolov (1900-1973), sperimentatore del suono come fattore qualificante della composizione fino a praticare e proporre in Fonderie d'acciaio (1926) la "musica delle macchine", evocazione del paesaggio sonoro della nuova società prefigurata. A sua volta, Sostakovic, proseguendo su tale strada e su quella di un suo neocubismo musicale attraversato dalla lezione del decostruttivismo formale mahleriano, giunge nel 1934 all'opera

che, musicalmente e drammaturgicamente, maggiormente rispecchia la coscienza critica del tempo sovietico, *Lady Macbeth del distretto di Mtensk*: questo capolavoro, dopo oltre cento repliche a Leningrado, nel 1936 viene ritirato per l'aspra critica di antipopolarità e di mera compiacenza formalistica che la "Pravda" (il giornale del Partito Comunista) le muove, anticipando le rimostranze sulla questione del linguaggio che culmineranno nel 1948. Il compositore, dopo la Quinta Sinfonia del 1937 dichiaratamente autocritica nella sua fisionomia armonica, nella Sesta del 1939 evolve da una decostruzione mahleriana dell'ordine armonico, formale e tonale, verso quel politonalismo che nove anni dopo rientrerà anch'esso nella condanna emanata da Zdanov, al primo Congresso dei compositori sovietici, per espellere dalla musica sovietica ogni libero arbitrio linguistico.

Tali eventi vanno inquadrati considerando come le organizzazioni dei musicisti sovietici abbiano scandito le fasi del dibattito sullo scopo e la funzione della musica nella società socialista: a cominciare dagli anni Venti, quando operano l'ASM (Associazione della musica contemporanea) aperta alle avanguardie internazionali, compresa la scuola schoenberghiana di Vienna, la RAMP (Associazione russa dei musicisti proletari) contrapposta alla precedente, e l'ORKIMD (Unione dei compositori ed esecutori della rivoluzione) che si propone come mediatrice. Le tre organizzazioni vengono sciolte da una risoluzione del Partito Comunista Bolscevico (PCB) del 1932, emessa, non certo casualmente, nell'anno in cui decolla in URSS la strategia socio-economica della pianificazione quinquennale, che riconduce ogni attività, comprese quelle musicali, a un progetto comune: è in questa dinamica che nel 1934 Maksim Gorkij elabora e propone la teoria, non solo letteraria, del realismo socialista, in base alla quale il linguaggio, anche musicale, non deve presentare barriere di comprensibilità, per nessuno. È in questa logica di unificazione progettuale del fare e pensare, anche musicale, che sempre nel 1932 viene creata un'unica Unione dei compositori sovietici, che però, proprio perché il dibattito comunque continua attraverso gli anni Trenta, vede il suo primo congresso solo nel febbraio 1948: in tale occasione Andrej Zdanov pone alla base del congresso la risoluzione sulla musica del PCB del gennaio precedente, che a partire dall'accusa (a Prokofev, Miaskovskij, Sostakovic, Khačaturian, più Vano Muradeli e Sergej Popov) di avere assunto dall'Occidente musicale atonale una pratica formalistica del comporre, a sua volta del tutto formalisticamente obbliga i compositori sovietici all'osservanza linguistica delle relazioni tonali. Richiesta alla quale Prokofev si adegua, laddove Khačaturian, per precisa scelta critica, si astiene dal comporre, mentre Sostakovic, con suprema invenzione stilistica, parafrasa la sintassi tonale (ad esempio, nel Quartetto n. 8) pervenendo a un linguaggio che la evoca rimanendo però sospeso.

Dal 1953 al 1991

Il decennio che segue la morte di Stalin (1878–1953) porta alla nuova generazione di compositori e teorici che negli anni Sessanta costruisce un'autentica musica sovietica differenziata da repubblica e repubblica, ma

comune nell'interrelarsi delle esperienze nella ricerca di una identità condivisa, e senza alcuna subalternità nei confronti della nuova musica occidentale. In questo senso, di nuovo fondamentale è il ruolo di Sostakovic, non solo per il modo in cui le sue composizioni pongono le questioni di fondo di una vera musica sovietica, ma anche per la sua partecipazione al dibattito su di essa.

Anche in questo periodo non sono poche le contraddizioni interne: il terzo Congresso del 1962, che, come quello precedente del 1957, avalla il nuovo corso musicale post Zdanov, conferma però alla carica di segretario Tikon Krennikov, che nel 1948 Zdanov ha voluto in quel ruolo a sua rappresentanza; la risoluzione del Comitato Centrale del Partito Comunista dell'Unione Sovietica (PCUS) sulla musica del 1958 viene promulgata per archiviare quella del gennaio 1948, ma non manca di mettere in guardia contro "le tendenze formaliste nella musica", in particolare quella di giovani compositori come il lettone Arvo Pärt (1935-) o il leningradese Andrej Volkonsij (1933-).

Nel 1953 Khăciaturian sostiene su Musica Sovietica che "è ora di porre fine al falso sistema della tutela amministrativa di cui soffrono i compositori". Altri compositori, come Sostakovic, insieme a teorici e critici come Juri Keoldiscm, si impegnano a tutti i livelli contro il permanere del conformismo, correlandosi con gli stessi musicisti, come Kara Karajev in Azerbaigian o il leningradese Mislav Zeinberg, che fin dagli anni zdanoviani e tanto maggiormente in quelli Cinquanta hanno operato per sottrarre i rapporti musicali di ogni genere alla "tutela amministrativa". In questa apertura culturale-musicale rientra la creazione alla fine degli anni Cinquanta, a Mosca, del Laboratorio di musica elettronica diretto dall'ingegnere Eugenij Murzin.

In questo clima, la commissione nel 1963 al ventiquattrenne Boris Tischenko del balletto I dodici (da Aleksandr Blok), da parte della Casa culturale delle Officine Kirov di Leningrado, che nel suo teatro lo riprenderà per otto anni, risulta particolarmente significativa, non solo per il fatto che questa composizione visionaria e felicemente neocostruttivista rappresenta la musica sovietica in questa sua fase di ricrescita, ma anche perché questo è uno dei numerosi casi di commissioni da parte di una Casa di cultura o di una istituzione pubblica non statale: istituzioni che, come le analoghe migliaia sparse in tutta l'URSS, hanno svolto in questa fase di crescita, non solo musicale, un preciso ruolo di sostegno delle proposte più avanzate e aperte. Altrettanto significativo è che tali fenomeni siano avvenuti in questo periodo in molte repubbliche diverse da quella russa, in parallelo con il loro assurgere, durante e dopo la guerra, a una sempre più precisa autonomia e identità nazionale: è in questo arco di tempo che nascono in tali ambiti teatri musicali e conservatori che non di rado si uniscono proprio con le locali Case di cultura per realizzare attività musicalmente innovative, come il Centro di musica elettronica di Alma Ata.

Nel frattempo, sempre in linea con la ricerca di identità musicali locali, in Armenia Tigran Mansurian, erede di Khačaturian, che ha rinunciato a comporre per dedicarsi allo studio rigorosamente etnomusicologico del folklore armeno in funzione della musica colta presente, applica tale studio alla ricerca di una prospettiva seriale per una nuova musica armena, mentre gli azeri Farags Karajev, Chajjam Mirza-zade e Aksin Ali-zade, coniugano la serialità con il maqam arabo.

In questo contesto emerge a Mosca Edison Denisov (1929–1996), forse il principale attore del rinnovamento musicale sovietico dagli anni Sessanta in avanti, che, rifacendosi culturalmente all'avanguardia musicale sovietica degli anni Venti (soprattutto a Roslavet), assume in maniera critica la serialità bouleziana per una personale elaborazione linguistica che, in *Le soleil des Incas* per soprano e strumenti su testi di Gabriela Mistral (1964) o in *Epitaffio* per orchestra da camera (1983), prima dell'involuzione nel postimpressionismo di *Quatre jeunes filles* del 1996, perviene, fuori da ogni previsione linguistica, a un polimorfismo musicale che riporta a Sostakovic, da Denisov stesso definito all'origine della coscienza critica dei nuovi compositori sovietici.

Fonte di ispirazione è soprattutto lo Sostakovic delle ultime sinfonie, dalla Dodicesima, del 1953 alla Quindicesima, del 1971, ma con particolare riguardo alla Tredicesima (*Babij Jar*), del 1962, su testo di Evtuscenko, per basso, cori di bassi e orchestra, e alla Quattordicesima, del 1969, su testi di García Lorca, Apollinaire, Kükerbeker e Rilke, dove un frequente uso del canto popolare di ascendenza musorgskiana concorre alla destabilizzazione della sintassi musicale colta e alla reinvenzione della forma sinfonica emancipata da ogni modulo storico.

Nel raccogliere tale eredità, Denisov si inserisce in un rinnovamento generale, critico e teorico, che vede studiosi come Alexandr Ivaskin o Michail Tarakanov aprirsi all'intera musica del Ventesimo secolo, laddove Josep Kon si occupa in particolare di Pierre Boulez, e Valentina Cholopova e Juri Cholopov scrivono una monografia su Anton Webern.

Numerosi sono i centri di tale nuovo sviluppo, dalla Novosibirsk di compositori come Alexandr Novikov o Jurij Jukecev, alla Riga di Margeris Zarins e Paul Dambis, alla Tallin di Lepo Sumera e Jaan Rääts, alla Alama Ata di Vladimir Priimak e Kuffu Kudzimarov, alla Volgograd del professor Sabaev, e via andando per le repubbliche dell'URSS fino a giungere a un compositore rappresentativo delle ambiguità che pure hanno segnato questa fase musicale, quell'Alfred Schnittke (1934–1994) che, dopo una fuggevole attenzione alla serialità, adotta un proprio polistilismo in cui passato e presente si sovrappongono già postmodernamente (ad esempio nel *Trio* per violino, viola, violoncello), e che, trasferitosi in Germania, è rifluito, dopo la fine dell'URSS, nel minimalismo ideologicamente integrato dell'opera *Vita con un idiota*, dove l'idiota è Lenin.

Di ben altra responsabilità compositiva sono il leningradese Romuald Grimblat, che nella Quarta Sinfonia pratica un materismo nel quale le tracce tonali sono gli inquietanti spettri di un ordine finito, il lettone Peter Vask, Karem Khăciaturian, Sofia Gubaidulina, Valentino Silvestrov, Andrei Popov e Juri Falik, che, ciascuno in maniera propria, propongono un comporre trasversale al tonale e all'atonale che comunica puntualmente una storia, non solo musicale, cambiata, ovvero il possibile "altro" non solo musicale.

O, ancora, il maggior compositore leningradese Sergej Slonimskij, nella musica per l'opera-balletto Maria Stuarda, esercita una conflittualità stilistica interna fra materiali musicali passati, presenti, di strada e jazz, che teatralizzano musicalmente l'idea della rottura di ogni canone, mentre il lituano Vytantas Barkauskas muta sintassi di pezzo in pezzo, o Imanys Kalnis, anch'egli lituano, e Rodion Scedrin, moscovita, praticano una poliformità compositiva. Nel sud caucasico, uno dei maggiori compositori sovietici è Gija Kančeli, che collabora a Tbilisi col teatro sperimentale di Robert Sturua, e che nelle sue sei Sinfonie trasfigura la musica popolare georgiana nell'informale montaggio di materiali riferibili alle più lontane e diverse musiche del Novecento, per un comportamento compositivo che di lavoro in lavoro crea una sempre impreveduta sintassi, e si può considerare fra i più stimolanti del secondo Novecento. A tali nomi si possono infine aggiungere quelli, emersi fra gli anni Sessanta e Ottanta, di Sulkan Nasidze, Seni Kevarnadze e Aleksej Mačavariani.

Il neoclassicismo: modernità e richiamo all'ordine

La definizione concettuale del "neoclassicismo", come quella del "classicismo", presenta in musica molti aspetti problematici e non è affatto ovvia come si potrebbe pensare di primo acchito. Nel Novecento, il neoclassicismo musicale non è una corrente dai caratteri stilistici ben determinati: si presenta piuttosto come un'adesione al generale rappel à l'ordre che investe le arti dopo la prima guerra mondiale, configurandosi come un recupero e una reinvenzione di diversi modelli del passato.

Classico/neoclassico in musica: due concetti problematici

Concetto legato e derivato da quello più ampio e generale di "classicismo", il "neoclassicismo" si scontra con le specificità di un'arte, quale la musica, dove la classicità antica, contrariamente alle numerose testimonianze oggettuali e visive pervenuteci dal mondo greco-romano, non ci ha lasciato un analogo copioso patrimonio sonoro.

Della musica greca, la cui trasmissione dal periodo omerico fino al III secolo a.C. avvenne essenzialmente per tradizione orale, ci rimangono infatti pochi frammenti notati e di tarda epoca ellenistico-romana. La concreta realtà sonora della musica greca antica sfugge dunque a ogni ricostruzione esecutiva, mentre assai ampio è il numero di testimonianze indirette relative al suo valore sociale, etico e religioso. I miti greci, gli scritti di filosofi classici quali Platone e Aristotele, le teorie scientifico-musicali di Pitagora e Aristosseno, le stesse pitture vascolari ci indicano il notevole rilievo che la

musica ebbe nell'antichità. Tale rilievo, e non le opere musicali di fatto assenti, fu alla base del mito umanistico del primato della musica greca, che la trattatistica e la nascente storiografia musicale registrano tra Cinquecento e Seicento in numerose opere teoriche tra le quali le Istituzioni harmoniche di Gioseffo Zarlino (1558) e il Dialogo della musica antica et della moderna di Vincenzo Galilei (1581).

Il neoclassicismo del secondo Settecento di Johann Joachim Winckelmann – che individuò nelle opere dell'arte greca giunte fino a noi “nobile semplicità e serena grandezza”, secondo quanto egli scrisse nella sue note Considerazioni sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura (1755) – si basò sull'assunzione di modelli stilistici storico–archeologici. Il classicismo musicale non ebbe invece la disponibilità di analoghi modelli sonori. Ciò contribuì ad accentuare, in musica, la coesistenza di due definizioni di classicismo e neoclassicismo: l'una di tipo sistematico–normativo, l'altra di tipo storico–stilistico. Per la prima è classico – nel senso etimologico del termine che risale alle Noctes Atticae di Aulo Gellio (II sec. d.C.) – l'autore eccellente assunto come modello. Da questo punto di vista compositori appartenenti storicamente al periodo barocco come Bach, Händel e Domenico Scarlatti saranno considerati classici della musica. Per la seconda è classico invece l'autore il cui stile si richiama a un ideale di equilibrio e di ordine formali. In questo senso si può parlare di classicismo in compositori dell'Ottocento come Mendelssohn e Brahms.

La problematicità di una definizione in termini stilistici del classicismo affiora anche in quelli che solitamente vengono identificati con l'etichetta di “classici” viennesi per eccellenza: Haydn, Mozart e Beethoven. La musica linguisticamente nuova di questi compositori veniva ad esempio avvertita da uno scrittore e musicista romantico come Ernst Theodor Amadeus Hoffmann come romantica. D'altra parte, lo stesso musicologo contemporaneo Charles Rosen, autore di un volume intitolato Lo stile classico: Haydn, Mozart, Beethoven, ammette preliminarmente nel suo libro quanto una definizione di stile classico appartenga più alla storia del gusto e della recezione che a quella della composizione musicale.

Entrambe le definizioni di “classico”, sistematico–normativa e storico–stilistica, sollevano inoltre importanti questioni di estetica della musica delle quali si debbono avere ben chiare le implicazioni ideologiche. La concezione sistematico–normativa della classicità tende a individuare valori estetici universali che rischiano di irrigidirsi in un canone sovrastorico. L'approccio storico–stilistico, sottolineando la relatività storico–culturale e stilistica delle forme comunicative, rischia d'altra parte di aggirare, ove si applichi un relativismo radicale, la questione delle permanenze profonde e dell'importanza della memoria nell'esperienza musicale umana.

Neoclassicismo e rappel à l'ordre

La mancanza in musica di exempla musicali greco–romani, quindi di un classicismo in senso proprio, condiziona notevolmente il neoclassicismo

musicale del Novecento. Esso infatti si configura come un recupero e una reinvenzione di elementi della musica del passato non riferibili a un quadro storico-stilistico omogeneo. I vari retour à toccano di volta in volta modelli differenti, in una sorta di mito dell'antico generalizzato e generico. I compositori guardano a varie epoche del passato, anche recente: alla musica vocale del Medioevo e del Rinascimento (polifonia medievale, Gesualdo, Monteverdi ecc.); al Seicento (Bach, Händel, Scarlatti ecc.); al Settecento (Haydn, Pergolesi, Vivaldi, ecc.); all'Ottocento (Tchaikovsky, Paganini, Rossini ecc.).

Il neoclassicismo non è pertanto definibile come corrente dai caratteri stilistici ben determinati. Si presenta piuttosto come un'adesione al generale rappel à l'ordre che investe le arti dopo la prima guerra mondiale. Il movimento tenta di aprire una via alla modernità differente dall'espressionismo, dalle avanguardie radicali del periodo prebellico e, salvo eccezioni, dalle tendenze tardoromantiche. In quest'ultimo senso il mito dell'antico non spiega altri importanti fenomeni neoclassici quali l'attrazione per il mondo del music-hall, della canzone leggera o della musica d'uso. L'elemento ideologico presente nella concezione neoclassica, identificabile con la centralità della nozione ambigua di ordine, rende peraltro possibile negli anni Trenta la convivenza di questo movimento con i regimi autoritari. Nella storia musicale il rappel à l'ordre è del resto anche una risposta a due eventi traumatici che la coscienza artistica dei contemporanei tende a sovrapporre: da una parte la crisi della tonalità e l'avvento dell'atonalità, dall'altra il crollo del vecchio ordine politico europeo con la prima guerra mondiale che lascia sui campi di battaglia dieci milioni di morti. Tali fratture storiche provocano nei compositori e nella stessa ricezione musicale una diversa qualità nel rapporto con il passato. Mentre infatti i classicismi di epoche precedenti – si pensi al modo in cui Mendelssohn guardava a Johann Sebastian Bach – avvertivano una continuità storica nel rapporto tra presente e passato, una sorta di vicinanza creativa con la fonte, numerosi compositori più innovativi e avanzati del Novecento volgendo alle forme del passato finiscono con l'accentuare la cesura con il presente. Nel *The Rake's progress* (1951) di Igor Stravinskij (1882–1971), ad esempio, il ricorso alle forme chiuse della tradizione operistica del Sette–Ottocento non celebra un pacifico ritorno al passato bensì un problematico e pessimistico riferimento ad esso: nel finale dell'opera il protagonista John Rakewell impazzisce immaginando se stesso proiettato nel mondo del mito greco.

Le diverse maschere del neoclassicismo

L'importanza del rappel à l'ordre, come tratto di matrice ideologico-normativa che accomuna le maschere e i differenti orientamenti stilistico-musicali del neoclassicismo europeo, emerge nella stessa formulazione, concettualmente vaga, della *junge Klassizität* (giovane classicità) di Ferruccio Busoni (1866–1924). In una lettera di Busoni a Paul Bekker, pubblicata nella *Frankfurter Allgemeine Zeitung* nel 1920, il musicista auspica l'avvento di una "nuova classicità" che si caratterizzi, tra altri aspetti, per la "rinuncia al

soggettivismo (la via verso l'oggettività – il ritrovarsi dell'autore di fronte all'opera – una via di purificazione, un cammino duro, una prova dell'acqua e del fuoco), la riconquista della serenità”.

In Germania, l'esigenza di prendere le distanze dal soggettivismo esasperato dell'espressionismo – si pensi in tal senso alla letteratura della neue Sachlichkeit (nuova oggettività) – si incontra con le nuove istanze culturali della Sozialpolitik della Repubblica di Weimar. Il mutamento ideologico in direzione razionalistica e democratica trova nel progetto del Bauhaus di Walter Gropius una compiuta realizzazione e analoghe istanze sono espresse dalla Gebrauchsmusik (musica d'uso) di Paul Hindemith, produzione pensata per musicofili dilettanti. In questo ambito, dalla collaborazione con Bertolt Brecht (1898–1956) nasce il Lehrstück (1929) per due voci maschili, voce recitante, coro, danzatore, tre clown e orchestra, che prevede il coinvolgimento del pubblico nell'azione teatrale. La sfera della musica funzionale, d'uso quotidiano e di consumo popolare, nel clima degli anni Venti, è considerata dai compositori colti come una nuova sorgente di ispirazione. Stilemi provenienti dal jazz e dalla musica popolare affiorano, ad esempio, nella Suite “1922”, nel finale della Kammermusik n. 1 di Paul Hindemith o nei ragtime di Igor Stravinskij (1918) e di Darius Milhaud (1922).

Un autentico mito del rappel à l'ordre neoclassico è Johann Sebastian Bach, modello musicale in realtà chiamato in causa per orientamenti stilistici assai diversi. Il fenomeno del “ritorno a Bach”, propriamente neobarocco, rappresenta in effetti un cospicuo settore della produzione neoclassica e ne mostra con evidenza l'intima contraddizione. A Bach si richiamano infatti Ferruccio Busoni, con le sue solide architetture contrappuntistiche (Fantasia contrappuntistica, 1921), Igor Stravinskij, con idee di una musica dai profili strumentali astratti (Ottetto, 1922), Paul Hindemith, con la polifonia lineare della Kammermusik n. 4, Heitor Villa Lobos, con la sua ricerca di sintesi tra folklore brasiliano e scrittura bachiana (Bachiana brasileira n.1, 1930).

La stessa svolta dodecafonica di Arnold Schönberg (1874–1951) degli anni Venti assume i tratti di un'esigenza di ritorno a un ordine linguistico e formale che guarda anche a forme antiche, tendendo a convergere con la generale tendenza neoclassica (Serenade op. 24, 1923; Suite op. 25, 1921).

Gli intenti modernistici di stampo antiromantico sono infine evidenti nel neoclassicismo parigino, che trova limpida esposizione ideologica negli scritti di Jean Cocteau (Le coq et l'arlequin, 1926). Ironia, distacco emotivo, parodia, gusto del pastiche, vitalismo ritmico e stile spoglio caratterizzano parte della produzione del cosiddetto Groupe des Six (Milhaud, Poulenc, Honegger, Auric, Durey, Tailleferre) che elegge Erik Satie (1875–1937) a proprio nume tutelare. Tra le opere più rappresentative di questo orientamento estetico, al quale non è estranea una forte componente nazionalistica antigermanica, vanno ricordate Mouvements perpétuels (1918) di Francis Poulenc (1899–1963), La création du monde (1923) di Darius Milhaud (1892–1974), balletto che, con richiami al jazz, narra la Creazione,

Pacific 231 (1923) di Arthur Honegger (1892–1955), brano sinfonico modernista il cui motorismo si ispira al movimento di una locomotiva.

Il neoclassicismo, nato a seguito dei disastri della prima guerra mondiale, tramonta con la seconda guerra mondiale. Nonostante le sue contraddizioni e ambiguità, nonché la pluralità dei suoi orientamenti difficilmente sintetizzabili in un quadro unitario, esso è radicalmente travolto dalla profonda esigenza di rinnovamento artistico che si sviluppa negli anni Quaranta. L'orizzonte delle neoavanguardie dopo il 1945 coincide con la dolorosa ricostruzione postbellica e la modernità musicale assume le forme di un'ideologia della palingenesi che accantona pastiches e parodie per tentare l'edificazione, attraverso una nuova musica, di un nuovo mondo.

Reinterpretare la musica antica

Il recupero della musica antica e le esecuzioni storicamente "avvedute" dei repertori che giungono fino a Bach si sono sviluppati soprattutto a partire dagli anni Trenta e sono oggi considerabili come parte integrante della nostra contemporaneità musicale. Il sistema della musica antica non solo ha accresciuto enormemente le conoscenze del repertorio, ma ha stimolato nuove modalità esecutive e d'ascolto. La musica preclassica è attualmente una tra le "altre musiche" più vitali.

Confini dell'antico

Per una convenzione sostanzialmente accettabile, il confine tra la "musica antica" e l'altra (ovvero il mainstream classico-romantico che domina il sistema produttivo della musica colta) si colloca intorno al 1750, l'anno della morte di Bach.

Benché la morte di un compositore, pur grande, non possa determinare di per sé alcuna articolazione storica, il medio Settecento appare come un limes la cui entità risulta ben chiara allo stesso mondo musicale coevo, cosciente di certa "modernità" antibarocca dei nuovi stili galante e sentimentale, che vanno aprendo la strada all'imminente comparsa, con Haydn e Mozart, del linguaggio che poi sarebbe stato definito come "classicismo viennese". Su questo crinale si colloca la principale soluzione di continuità nella storia della musica d'arte europea. La tradizione esecutiva di Mozart, insomma, ci è giunta senza sostanziali soluzioni di continuità, benché, ovviamente, tramite un complesso percorso di ricezione. La tradizione bachiana, invece – con quella vivaldiana e per non dire di quelle corelliana, monteverdiana o palestriniana – dovette passare attraverso un recupero. Capitale fu quello, ben noto, che ebbe come patron il berlinese Carl Friedrich Zelter, auspice della "prima in tempi moderni" della Passione secondo Matteo, diretta dal suo allievo ventenne Felix Mendelssohn nel 1829. E molti altri recuperi di Bach, e per estensione della musica preclassica, si sarebbero avuti: fondamentale, anche per il rapporto con il sistema discografico di cui si dirà, è la Bach-Renaissance fiorita intorno al bicentenario della morte, nel 1950, compagna di strada della Vivaldi-Renaissance.

Dopo la svolta di medio Settecento, nascerà in Inghilterra, a fine secolo, una Academy of Ancient Music; nei primi decenni del Novecento, l'età delle più varie reazioni al postromanticismo (neoantiche, razionaliste, dadaiste o dodecafoniche), si incontrano figure decisive del recupero quali Wanda Landowska, Arnold Dolmetsch e Albert Schweitzer, il "medico della foresta", organista e bachiano di ferro; nell'ultimo dopoguerra, il vastissimo movimento di rinascita bachiana e vivaldiana coincide di fatto con l'età d'oro della ricerca linguistica delle avanguardie. Per molti aspetti, si potrebbe ipotizzare che queste "fasi acute" del recupero dell'antico abbiano qualche cosa a che vedere con una coscienza della modernità, se non addirittura con una larvata reazione al mainstream classico-romantico. Ovvero, una delle possibili "reazioni" al consolidato, autoreferenziale e reiterativo, consolatorio consumo del repertorio che si potrebbe definire "generalista". Quel repertorio, in altre parole, che nelle stagioni istituzionali, pubbliche e private, a partire dai primi decenni del Novecento fino a oggi, ha accolto sotto il medesimo ombrello la produzione haydniana e quella mahleriana, o un arco che muove da Mozart a Brahms, tendendo a escludere tutto quanto è avvenuto prima, da un lato, e, dall'altro, tutta la produzione musicale "di rottura" da Schönberg in poi, sentita come un inaccettabile rifiuto di canoni estetici considerati universalmente validi e indiscutibili.

Se questa ipotesi di "reattiva modernità dell'antico", sulla quale torneremo, rischia di risultare azzardata, di certo non lo è quella di attribuire alle necessità e ai modi operativi del mercato – in primis discografico – un ruolo centrale nella definitiva acquisizione della early music al novero delle nostre "contemporaneità".

Il ruolo del mercato

Lo sviluppo progressivo dell'interesse nei confronti della "Historically Informed Performance" della musica medievale, rinascimentale e barocca è legato in misura assai maggiore alle definizioni e alle volontà del mercato piuttosto che all'incremento quantitativo e qualitativo, pure straordinario, della ricerca filologica e storica.

L'industria discografica decide di occuparsi di questi repertori a partire dagli anni Trenta. Nascono, allora, le Éditions de l'Oiseau Lyre, presto trasformate in Ancient Music Division di una potentissima major, la Decca. Analogamente, ma nel dopoguerra e mettendo a profitto il bicentenario bachiano, l'altra etichetta discografica padrona del mercato colto, la Deutsche Grammophon Gesellschaft, si dota di una collana specializzata, denominata Archiv e dotata per lungo tempo di un look assai austero con un progetto letteralmente "scientifico": quello di antologizzare sistematicamente la storia musicale. Telefunken, che rifonda quell'esperienza nella Teldec, risponde con la rigorosa collana Das alte Werk. Le definizioni che tradizionalmente hanno avuto magna pars nella diffusione di questi repertori appaiono perfettamente funzionali al mercato, prima fra tutte l'etichetta "con strumenti originali", collocata spesso come attrattiva fascetta indicante un valore aggiunto e il segno di una specifica "autenticità" che oggi, piuttosto, farebbe venire alla

mente la ben visibile dicitura “veri musicisti veneziani” collocata al piede di tanti manifesti nelle calli lagunari affollate di turisti.

Superamento dell’“autenticità”

Negli anni Sessanta e Settanta mette le radici il vero e proprio sistema della musica antica. Si struttura, e poi si consoliderà alquanto, anche una partizione interna ben chiara tra la early music propriamente detta e la cosiddetta “musica barocca”: il 1600 (affermazione della pratica del basso continuo e nascita dell’opera) è grosso modo l’altro confine che organizzerà la conoscenza e il consumo di queste musiche.

Fino ai tardi Settanta la questione dell’“autenticità” è assolutamente primaria. Nella sua (datata) Introduzione alla sociologia della musica, Theodor W. Adorno identifica l’affascinato di musica preclassica nel modello dell’“ascoltatore risentito”, modello che trova come sottospecie il “fanatico del jazz”. Tutto sommato, questa definizione, per altri motivi inaccettabile, rende abbastanza bene i tratti principali dell’aficionado dell’antico di allora: disprezzo reciproco tra lui e il cultore di Chopin, separazione pressoché assoluta di stili, luoghi, divi, strumenti e quant’altro.

Il mondo dell’antico però matura, prende coscienza di sé e aggiusta il tiro: gli anni Ottanta sono l’epoca di doverosi e laceranti ripensamenti sulle consuetudini della musica, interpretata secondo rigorosa competenza della “prassi esecutiva”. Gradualmente, quello dell’“autenticità” appare sempre più come un feticcio.

È in questa fase, a partire dai tardi anni Ottanta, che anche gli interpreti italiani prendono a farsi valere sul mercato internazionale: un risultato sarà quello di non ritenere più “autentico” il madrigale cinquecentesco pronunciato da cantori britannici con la “r” arrotata e l’inserzione aleatoria di doppie consonanti, bensì di “scoprire” la bellezza di una “pronuncia” musicale modellata su quella del testo poetico. Soprattutto a partire dai primi anni Novanta, l’adesione fideistica alla “lettera” del testo musicale, pure osservata, lascia spazio alla nuova centralità dell’interprete, che guadagna una rilevante libertà con notevole vantaggio dell’espressività e della comunicazione con il pubblico. Mentre, poniamo, Le quattro stagioni vivaldiane vengono eseguite nei Settanta con qualche compiaciuta e inesorabile asprezza (la cosiddetta esecuzione “come al tempo di Vivaldi”, spesso anche poco intonata), oggi le troviamo interpretate con amplissimo respiro e varietà coloristica, se non, talora, con licenze prima impensabili. L’obiettivo è insomma divenuto quello di eseguire, tout court e possibilmente nel miglior modo possibile, Le quattro stagioni, non tanto di eseguirle “come al tempo di Vivaldi”, visto che non sappiamo affatto come le si eseguisse allora e che, se lo sapessimo, probabilmente ne saremmo piuttosto disgustati.

Uscendo dal suo hortus conclusus, il mondo della musica antica allarga la propria influenza. Ha rilievo anche la progressiva espansione delle letture coscienti della storia verso il mainstream classico-romantico: uno dei

maggiori direttori di oggi, John Eliot Gardiner, fonda nel 1990 l'Orchestre révolutionnaire et romantique, destinata a eseguire Beethoven o Berlioz per spingersi fino agli albori del Novecento. Analogamente, Christopher Hogwood nasce clavicembalista e finisce interprete delle Sinfonie beethoveniane, Nikolaus Harnoncourt è prima tra i pionieri dell'antico e poi, da lungo tempo, un direttore apprezzatissimo in vasti repertori alla guida delle grandi orchestre di Amsterdam e di Vienna. L'osmosi tra le attenzioni degli "antichi" per qualità del suono, fraseggio e assetto retorico e gli interpreti del mainstream classico-romantico conduce a esiti interessanti come quelli del pianista ungherese András Schiff, le cui letture della viennesità d'inizio Ottocento appaiono assai innovative nel momento in cui mettono a profitto un'immagine sonora assai lontana da quella convenzionalmente legata al pianoforte Steinway gran coda.

La musica antica come una nuova "altra musica"

La compunzione un po' stizzita dei sacerdoti dell'antico e del barocco anni Settanta dà spazio oggi al contesto forse più vitale nell'ambito del sistema della musica colta. Nella gravissima crisi vissuta a partire dai tardi Novanta dalla discografia di settore, brillano per tenuta, pur tra le difficoltà generali, le etichette specializzate nei repertori medievale, rinascimentale e barocco. In Italia, ma in misura assai maggiore altrove, come in Francia, godono buona e ottima salute complessi specializzati, scuole e soprattutto festival destinati a target alti di grande interesse. Rispetto a quello del mainstream concertistico e operistico, il pubblico della musica antica è assai più giovane ed è più colto.

In Italia, Paese che soffre una storica latitanza della musica (intesa da noi come ars pertinente allo spettacolo) dal novero della cultura, l'interesse oggi molto alto per la musica antica contribuisce in parte al riassetto degli equilibri. Per qualche aspetto, questo sistema produttivo - di cui il pubblico è naturalmente parte integrante - ha sostituito con vantaggio quello che dai tardi anni Cinquanta ai primi Ottanta ha retto le sorti della musica contemporanea di origine accademica.

Dodecaфонia, serie e struttura

La dodecaфонia è un metodo compositivo ideato da Arnold Schönberg, incentrato sulla serie dodecaфонica, in cui le dodici note della scala cromatica sono disposte in un ordine determinato (forma originale), dalla quale con varie operazioni è possibile derivare altre serie. Fino al 1945, la diffusione della dodecaфонia è lenta e limitata. Negli anni Cinquanta, diversi compositori estendono i principi di non ripetizione insiti nella serialità dodecaфонica agli altri parametri del suono ("serialità integrale"): il brano musicale viene concepito esplicitamente come una struttura.

La dodecaфонia

Il termine "dodecaфонia" indica il metodo per comporre con "dodici note che stanno in relazione soltanto fra di loro", secondo la definizione del

compositore austriaco Arnold Schönberg (1874–1951), che lo mette a punto intorno al 1920. Nello stesso anno, un altro autore austriaco, Joseph Mathias Hauer (1883–1959), definisce un sistema basato sull'impiego di tutte e dodici le note, ordinate in successioni prefissate, dette "tropi". Nel 1924 Herbert Eimert presenta una propria teoria dodecafonica nel trattato *Atonale Musiklehre*. In Italia il termine dodecafonia viene coniato prima, nel 1911, da Domenico Alaleona (1881–1928), per indicare la suddivisione dell'ottava in dodici parti uguali. Alaleona propugna l'impiego di "accordi dodecafonici", formati cioè da tutte le note della scala cromatica; se le sue ricerche hanno un impatto limitato nel mondo musicale italiano, tutto il contrario può dirsi del termine da lui inventato. Ben presto la critica definisce "dodecafonica" una musica molto cromatica o priva di riferimenti tonali riconoscibili, in particolare quella di Schönberg, la cui produzione all'epoca è però ancora all'insegna dell'atonalità. Anche per questo, ancora oggi il termine dodecafonia possiede una certa ambiguità semantica.

La dodecafonia propriamente detta nasce con l'ideazione, da parte di Schönberg, della "serie dodecafonica", per cui la musica realizzata secondo questo sistema è detta anche seriale (una serie però può essere formata da un numero qualsiasi di note, purché l'apparizione delle note rispetti il principio di non ripetizione): peraltro, il musicista austriaco rifiuta sempre il termine "dodecafonia" e condanna le semplificazioni divulgative del suo metodo. Per lo stesso motivo, egli scrive poco sull'argomento e preferisce diffondere il metodo dodecafonico oralmente, come un "segreto di bottega", tra i suoi allievi, i più importanti dei quali sono Alban Berg (1885–1935) e Anton Webern (1883–1945). Il primo impiega temi di dodici note negli *Altenberg Lieder* (1912) e nella passacaglia del *Wozzeck* (1922), prefigurando intuitivamente le future conquiste del maestro. Questi applica per la prima volta le serie dodecafoniche nei *Cinque pezzi per pianoforte op. 23* e nella *Serenata op. 24*, realizzati tra il 1920 e il 1923. Webern giunge alle soglie della dodecafonia con i *Tre piccoli pezzi per violoncello e pianoforte op. 11* (1914), per abbracciarla pienamente con i *Tre canti popolari sacri op. 17* (1924).

La serie dodecafonica

Che cos'è la serie dodecafonica? Tutti i suoni che figurano in un brano di Bach, Haydn, Mozart o Beethoven possono essere riferiti, più o meno direttamente, alle sette note che formano la scala da cui la tonalità prende nome, per esempio Do maggiore, Re minore ecc. Nella dodecafonia, invece, il principio organizzatore non è più una tonalità, ma tutte le dodici note (corrispondenti a tutti i tasti bianchi e neri del pianoforte) comprese in un'ottava, ordinate dal compositore secondo una successione detta "serie dodecafonica". Per esempio, la serie principale dei *Sex carmina Alcaeï* (1946) di Luigi Dallapiccola (1904–1975) – una delle prime e più importanti opere dodecafoniche scritte in Italia – è la seguente: Do diesis, Mi, Fa diesis, Sol, Mi bemolle, Si bemolle, La, La bemolle, Fa, Re, Si, Do. Per evitare che qualcuna delle dodici note acquisti maggiore importanza, un principio basilare – ma

non sempre rispettato – è che nessuna delle note ricompaia prima che siano state impiegate tutte le rimanenti. Spezzoni variamente ripartiti della serie possono formare brevi motivi, successioni di accordi, o sovrapposizioni polifoniche. Nella concezione schönberghiana, la serie stabilisce un nuovo criterio che supera la tradizionale distinzione tra un piano orizzontale, formato da melodie o motivi, e uno verticale, costituito da accordi o da un contrappunto di melodie; essa configura così un'unica dimensione: lo spazio sonoro. In tal modo, la base strutturale di un brano diviene la serie stessa e non più il riferimento diretto a elementi gerarchicamente ordinati esterni alla composizione, quali la tonalità, un determinato tipo di accordo. La serie, il cui ordinamento costituisce una sorta di precomposizione, viene successivamente dislocata nel brano, influenzandone la stessa morfologia. Ciascuna serie possiede caratteristiche peculiari, date dalla disposizione degli undici intervalli che la formano, e può essere trasposta su tutte le dodici note della scala cromatica. Il compositore austriaco applica alla serie anche i procedimenti di inversione (che modificano la direzione degli intervalli della serie, per cui a una quinta ascendente corrisponde una quinta discendente) e retrogradazione (le note della serie sono disposte a ritroso, dall'ultima alla prima), sicché ciascuna serie può assumere quattro forme – originale, inversa, retrograda e retrograda dell'inversa – che, assieme alle dodici possibili trasposizioni, danno un totale di 48 forme. Nulla vieta di impiegare serie diverse nello stesso brano – un procedimento adottato frequentemente da Berg, ma anche da Schönberg stesso – o addirittura simultaneamente.

L'idea della serie matura lentamente. Tra il 1913 e il 1923, Schönberg non pubblica alcuna nuova opera: dopo diversi lavori atonali, è alla ricerca di un nuovo principio ordinatore che sostituisca la tonalità. Nel 1915, mentre lavora a un oratorio sulla crisi religiosa nel mondo contemporaneo, La scala di Giacobbe (Die Jakobsleiter), rimasto incompiuto, il compositore si accorge di aver composto un brano con tutte e dodici le note della scala cromatica; nel 1917, impegnato ancora sulla stessa opera, pensa di creare dei motivi mediante la permutazione di una serie di sei note; nel marzo del 1920 abbozza una passacaglia orchestrale in cui figura una serie di dodici note. Parti dei Pezzi per pianoforte op. 23 e della Serenata op. 24 sono seriali e nella Suite per pianoforte op. 25 il metodo è impiegato in tutta l'opera. Nel 1924, attraverso l'allievo Erwin Stein, che scrive il saggio Nuovi principi formali (Neue Formprinzipien), Schönberg rese noti i principi del suo metodo dodecafonico.

Essendo un metodo, la dodecafonia rende possibile scelte stilistiche diverse; la distanza che corre tra le opere di Berg e di Webern ne è la testimonianza più evidente. In Berg, come in Dallapiccola, il metodo dodecafonico non rinuncia a riferimenti tonali, attraverso serie opportunamente costruite. Webern sceglie invece una via più radicale: le sue opere, brevi e rarefatte, costituiscono l'oggetto di riflessione e il punto di partenza delle avanguardie musicali del secondo dopoguerra. Al di fuori della cerchia di Schönberg, fino

al 1945 pochi altri autori si accostano al metodo dodecafonico. Tra di essi Ernst Křenek (1900–1991) e Dallapiccola, tenace e coraggioso paladino della dodecafonia in Italia. Uno degli ostacoli principali alla diffusione del metodo di Schönberg, così come di altre tendenze dell'arte moderna ("arte degenerata"), sono i regimi fascista e nazista. Numerosi compositori, tra cui lo stesso Schönberg, sono costretti a espatriare negli Stati Uniti; nel suo periodo americano, egli abbandona in parte il principio precompositivo della preparazione della serie, a favore di un'esplicita trasformazione della serie in tema, facilmente percepibile dall'ascoltatore, alla stregua di un tema di una sonata o di una sinfonia classica. La nuova avanguardia del dopoguerra, in particolare Pierre Boulez (1925–), nell'articolo Schönberg è morto, non manca di segnalare che questa "ultratematizzazione", e il conseguente collegamento alla tradizione sette-ottocentesca, rappresenta un aspetto regressivo.

Musica come struttura: la serialità integrale

Sul finire degli anni Quaranta vengono realizzate alcune composizioni – Three Compositions for piano (1947) di Babbitt e Mode de valeurs et d'intensité (1949) di Messiaen – che anticipano una nuova tendenza. I principi di non ripetizione e permutazione delle altezze della dodecafonia vengono estesi, in varia misura, a tutti i parametri del suono (dinamica, timbro, durata). Autori come Boulez (Structures, 1952), Luigi Nono, Henri Pousseur e Karlheinz Stockhausen (Kontra-Punkte, 1952) adottano in vario modo questa soluzione, che viene definita "serialità integrale". Con questo sistema, il principio di non ripetizione impedisce la predominanza di qualsivoglia elemento.

In una composizione del genere, l'ascoltatore è invitato a seguire una successione di eventi la più eterogenea possibile, tesa ad annullare, in un certo senso, le sue capacità mnemoniche. Lévi-Strauss sostiene che la musica seriale non è un linguaggio di comunicazione, in quanto priva di un "livello di articolazione" primario, ossia di una grammatica che stabilisca una serie di regole per il compositore e di aspettative per l'ascoltatore. Questo aspetto delle opere seriali degli anni Cinquanta–Sessanta rappresenta, invece, per altri autori, un fatto positivo, come afferma Umberto Eco in Opera aperta: "Il musicista sceglie una costellazione di suoni da relazionare in modi molteplici, egli rompe l'ordine banale della probabilità tonale e istituisce un certo disordine che, rispetto all'ordine di partenza, è altissimo: tuttavia introduce nuovi moduli di organizzazione che, opponendosi ai vecchi, provocano una vasta disponibilità di messaggi, quindi una grande informazione, e tuttavia permettono l'organizzarsi di nuovi tipi di discorso, quindi di nuovi significati". La composizione musicale viene intesa e realizzata come una struttura allo stato puro, che necessita di un'accurata progettazione matematica: al pari di una cupola geodetica, l'opera si sostiene da sé. Tagliati definitivamente i ponti con la tradizione classico-romantica, imperniata su forme, temi e motivi riconoscibili e memorizzabili,

la musica di questo periodo stabilisce o riscopre relazioni con la filosofia, la linguistica, la matematica e la fisica.

A partire dagli anni Cinquanta, il serialismo – più o meno integrale – costituisce il terreno per le più importanti esperienze d'avanguardia. I corsi estivi di Darmstadt, in Germania, divengono il punto di incontro delle giovani generazioni di compositori. Anche autori come Stravinskij, inizialmente lontani dalla dodecafonia, ne adottano i principi piegandola alle proprie esigenze e riconoscendone implicitamente il valore (Agon, 1954–57).

La musica elettroacustica fino al 1970

Le esperienze storiche della musica elettroacustica si sviluppano all'interno di alcune istituzioni radiofoniche europee. Le due principali esperienze sono note come musica concreta (*musique concrète*) e musica elettronica, nate rispettivamente a Parigi e Colonia. Un'altra importante esperienza ha luogo a Milano, presso la RAI, con l'intenzione di creare una sintesi creativa delle sperimentazioni precedenti. Negli Stati Uniti, oltre a diversi esperimenti con la manipolazione del nastro magnetico, nascono le prime ricerche di produzione e composizione del suono mediante il computer.

Pierre Schaeffer e la *musique concrète*

La prima fase della musica elettroacustica nasce all'insegna del dualismo fra la musica concreta della scuola parigina di Pierre Schaeffer (1912–1995) e la musica elettronica dello studio di Colonia. Le divergenze estetiche tra queste due esperienze pionieristiche non risiedono nella differente scelta dei materiali, registrati quelli di Parigi, elettronici quelli di Colonia, ma nel diverso approccio alla manipolazione e composizione degli eventi sonori. L'approccio schaefferiano, definito "concreto", è diretto alla materia del suono, mentre quello dello studio di Colonia è astratto e progettuale.

Un altro aspetto da sottolineare è il fatto che le prime tre esperienze europee, e anche molte altre in seguito, nascono all'interno di istituzioni radiofoniche: solo in questi luoghi i compositori possono trovare gli strumenti di registrazione, trasformazione, generazione e riproduzione del suono. Nell'immediato dopoguerra Pierre Schaeffer, ingegnere e annunciatore della Radio Francese, inizia una serie di sperimentazioni sulle possibilità di manipolare il suono mediante la registrazione con dischi in vinile e filo magnetico. Schaeffer intuisce le potenzialità creative offerte dai mezzi di registrazione e riproduzione sonora attraverso due principali esperimenti. Il primo, chiamato *sillon fermé* ("solco chiuso"), viene ottenuto registrando un evento sonoro in un disco di vinile e chiudendo il solco in modo che il suono si ripeta più volte: in questo modo il suono perde la sua identità e si ascolta solo per i suoi tratti acustici: inoltre, se è un suono "rumore", una ripetizione ciclica lo fa diventare un suono musicale.

Nel secondo esperimento, definito *cloche coupée* ("campana tagliata"), Schaeffer taglia la parte di filo magnetico relativa all'attacco del suono di campana ottenendo così un evento sonoro con un timbro diverso.

La ricerca schaefferiana di quegli anni viene riassunta nel primo lavoro di musica elettroacustica intitolato *Cinq Etudes de Bruit* e trasmesso dal Club d'Essai della Radio Diffusione Francese il 20 giugno 1948. I *Cinq Etudes* utilizzano materiali diversi, suoni del treno, coperchi di pentole, voci, suoni di pianoforte preparato e altro. In questa composizione Schaeffer cerca di dimostrare le potenzialità del rumore come materiale sonoro, l'accesso alla totalità del mondo sonoro e le possibilità creative fornite dagli strumenti di riproduzione e registrazione.

Nel 1951 Schaeffer inizia una fruttuosa collaborazione con un giovane compositore allievo di Messiaen, Pierre Henry (1927–), con cui compone la *Symphonie pour un Homme Seul*, un lavoro complesso, la cui idea di base è quella di creare un percorso dal rumore al suono musicale, interno ed esterno alla figura umana. La *Symphonie* è sicuramente uno dei brani di *musique concrète* più conosciuti per la coreografia di un balletto realizzata da Maurice Béjart nel 1955. Nel 1952, Schaeffer istituisce il *Groupe des Recherches Musicales*, unico gruppo storico di musica elettroacustica esistente tutt'oggi, all'interno del quale opereranno negli anni Cinquanta compositori come Iannis Xenakis (1922–2001) e Luc Ferrari (1929–2005).

Nel 1954 Schaeffer e Henry realizzano la prima opera di musica concreta intitolata *Orfeo 54*. Il progetto prevede una vera opera, con libretto, cantanti e musica concreta diffusa da altoparlanti. L'opera, presentata al Festival di Donaueschingen nel 1954, si rivela un insuccesso costringendo Schaeffer e Henry ad abbandonare il progetto.

Dopo la rottura del sodalizio con Henry, Schaeffer realizzerà altre tre importanti composizioni fra cui *l'Etude aux objets* (1959). Queste composizioni devono essere considerate anche degli studi sulle proprietà degli oggetti sonori, ricerca su cui Schaeffer ha iniziato a lavorare fin dalla metà degli anni Cinquanta e che culminerà nel *Traité des objets musicaux*, uno studio approfondito sull'ascolto e le caratteristiche tipo-morfologiche dei suoni.

L'esperienza compositiva della musica concreta continua e si sviluppa negli anni Sessanta con altri compositori, fra i quali emergono Françoise Bayle (1932–) e Bernard Parmegiani (1927–).

La musica elettronica della WDR di Colonia

Lo Studio di Musica Elettronica della WDR di Colonia nasce nel 1952 per merito del compositore Herbert Eimert (1897–1972), il tecnico di studio Robert Beyer (1901–1989) e il fonetista dell'università di Bonn Werner Meyer-Eppler (1913–1960).

La nascita dello studio viene preceduta da una conferenza tenuta a Darmstadt da Eimert e Meyer-Eppler nel 1950 e da una trasmissione radiofonica intitolata *Il mondo sonoro della musica elettronica*, diffusa il 18 Ottobre 1951. Questa trasmissione convince il direttore della WDR a

realizzare uno studio di musica elettronica che diventerà pienamente funzionante qualche mese dopo.

Lo Studio di Musica Elettronica della WDR parte da principi opposti rispetto all'esperienza schaefferiana. L'idea principale di Eimert era quella di partire dai suoni elettronici per poter estendere il dominio seriale al parametro del timbro, ben esemplificata nel suo primo lavoro *Glockenspiel* (1952). Tale approccio contrastava con un'idea più utopica dell'uso degli strumenti elettronici propria di Robert Beyer, applicata nel lavoro *Suono in una stanza infinita* (*Klang in umbregentzen Raum*) del 1952, firmato dai due autori.

La figura compositiva più importante dello Studio di Musica Elettronica della WDR è Karlheinz Stockhausen (1928–2007) che, dopo una breve esperienza al GRM di Parigi, realizza a Colonia due composizioni importantissime: *Gesang der Junglinge* (1956), in cui introduce il materiale vocale oltre a quello elettronico, operazione vista erroneamente come un avvicinamento fra l'estetica di Parigi e quella di Colonia e *Kontakte* (1960) lavoro per percussioni, pianoforte e nastro, in cui oltre all'interazione fra suoni elettronici e strumentali, Stockhausen sperimenta per la prima volta la forma momento.

Lo Studio della WDR vedrà la realizzazione di lavori di compositori importanti come György Ligeti (1923–2006), Mauricio Kagel (1931–2008), Koenig (assistente alla realizzazione di molte composizioni), Karel Goeyvaerts (1923–1993), Henri Pousseur (1929–2008) e altri.

Stockhausen assumerà la direzione dello Studio nel 1962 ma dal 1970 lo studio inizierà il suo lento declino. Nel 1967 Stockhausen realizza *Mixtur*, per orchestra (suddivisa in quattro gruppi), percussioni, modulatori ad anello e oscillatori sinusoidali, una delle prime composizioni in cui i suoni degli strumenti musicali vengono trasformati dal vivo.

Lo Studio di Fonologia della RAI di Milano

Lo Studio di Fonologia della RAI di Milano nasce nel 1955 per opera di Luciano Berio (1925–2003) e Bruno Maderna (1920–1973). Berio, in un articolo pubblicato in un numero completamente dedicato alla musica elettronica della rivista "Elettronica", apparso nel 1956, mette in evidenza come lo studio voglia realizzare una sintesi fra le varie esperienze precedenti (Parigi, Colonia, tape music americana) e sperimentare la possibilità di esplorare un nuovo linguaggio radiofonico. Quest'ultimo proposito è già ben evidenziato nell'opera radiofonica *Ritratto di Città* (1955), testo di Roberto Leydi e musiche di Berio e Maderna, lavoro che precede e favorisce la nascita dello Studio di Fonologia. Una delle caratteristiche dei lavori prodotti da Berio e Maderna è quello di investigare le relazioni fra la dimensione strumentale e quella elettroacustica. Ne sono un esempio *Musica su due dimensioni* (1952) per flauto e nastro di Maderna e *Differénces* (1959) per cinque strumenti e nastro, lavori in cui il discorso compositivo si articola in una rete di relazioni fra suoni strumentali trasformati, suoni elettronici e strumentali.

Uno dei lavori più importanti è sicuramente Thema (Omaggio a Joyce, 1958) nato dalla realizzazione di una trasmissione radiofonica sull'onomatopea nell'Ulisse di James Joyce, curata insieme a Umberto Eco, e basata sulla trasformazione delle parole dell'inizio dell'XI capitolo del libro. Una delle opere più importanti di Maderna è Continuo (1958), una graduale articolazione fra fasce sonore ed eventi sonori estremamente articolati.

Oltre a Berio e Maderna, molti altri compositori, fra gli altri Pousseur e John Cage (1912–1992), realizzano le loro opere presso lo Studio di Fonologia, un'evidente prova della pluralità estetica dello Studio.

Nel biennio 1960–1961 molti compositori italiani compongono almeno un pezzo allo Studio di Fonologia, fra questi Luigi Nono (1924–1990) che, oltre a comporre due importanti lavori come Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz (1967) e La fabbrica illuminata (1964) diventerà poi la figura centrale dalla fine degli anni Sessanta fino al suo declino.

Berio lascerà lo Studio nel 1961 dopo il rifiuto, da parte della RAI, di trasmettere la sua composizione Visage, perché ritenuta "pornografica". Come detto, lo Studio vedrà un progressivo declino a causa dell'obsolescenza delle apparecchiature (rimaste sempre le stesse dalla fine degli anni Cinquanta), e chiuderà definitivamente alla fine degli anni Settanta.

Tape music e computer music negli Stati Uniti

Le prime esperienze musicali elettroacustiche negli Stati Uniti fanno riferimento a tre figure compositriche: John Cage, Vladimir Usacevskij (1911–1990), Otto Luening (1900–1990).

Cage realizza il primo lavoro elettroacustico negli Stati Uniti, intitolato Imaginary Landscape n. 5, brano il cui materiale sonoro consiste in frammenti sonori tratti da 42 dischi qualsiasi. Nel 1952 nasce il Project of Music for Magnetic Tape formato da Cage, Morton Feldman (1926–1987), Earle Brown (1926–2002), Christian Wolff (1934–) e David Tudor (1926–1996). Il gruppo utilizza le risorse dello studio di Louis e Bebe Barron a New York, noti per aver realizzato la colonna sonora, quasi interamente elettronica, del film Il pianeta proibito (1957). I componenti del Project of Music for Magnetic Tape realizzano un brano ciascuno e dopo un breve periodo di attività il gruppo si scioglie.

Sempre nel 1952 iniziano gli esperimenti di due compositori della Columbia University, Usacevskij e Luening. L'esperienza di questi due compositori è nota come music for tape recorder (musica per nastro magnetico), dato che la manipolazione dei suoni avviene principalmente per mezzo del taglio, montaggio, trasposizione e riverberazione attuati con l'ausilio di uno o due registratori. Il primo lavoro, intitolato Sonic Contours (1952), viene realizzato da Usachevsky utilizzando la trasformazione di suoni di pianoforte, mentre Luening firma un lavoro successivo, Invention in Twelve Tones (1952), basato su suoni di flauto registrati. Usacevskij e Luening compongono anche un brano per orchestra e nastro magnetico. Dopo le esperienze alla Columbia

University, nel 1955 Usacevskij e Luening ricevono un finanziamento dalla Rockefeller Foundation per realizzare, insieme all'Università di Princeton, il Columbia Princeton Electronic Music Studio.

Il Columbia Princeton Electronic Music Studio diventa un importante punto di riferimento per lo sviluppo della musica elettronica negli Stati Uniti. In questi studi viene utilizzato uno dei primi sintetizzatori, RCA Mark I e Mark II. Agli inizi degli anni Sessanta, l'ingegnere Max Mathews (1926–2011) inizia le prime ricerche riguardanti la sintesi e la composizione mediante elaboratore presso i Bell Laboratories, utilizzate da compositori quali James Tenney (1934–2006) e Jean-Claude Risset (1938–).

Va ricordato, inoltre, lo Studio Sperimentale della Radio Polacca di Varsavia, nato nel 1957, importante centro per lo sviluppo della musica elettroacustica nell'allora blocco dei Paesi dell'Est europeo. Si deve menzionare anche lo Studio della Philips a Eindhoven dove Edgar Varèse (1883–1965) compone, per il padiglione Philips all'Expo Universale di Bruxelles del 1958, *Poème Electronique* (1958). In Italia, agli inizi degli anni Sessanta, vengono alla luce tre esperienze importanti quali lo SF2M di Firenze, fondato da Pietro Grossi (1917–2002; che, nel 1965, darà vita alla prima cattedra di musica elettronica in un Conservatorio italiano), l'NPS di Padova, promosso da Teresa Ramazzi (1914–2001), e lo SMET di Torino, fondato da Eno Zaffiri (1928–).

Maderna, Nono, Berio nell'Italia del secondo dopoguerra

Bruno Maderna, Luigi Nono e Luciano Berio, nell'ambito dell'avanguardia internazionale, rappresentano da mezzo secolo la punta di diamante della "scuola italiana", che essi incarnano per la chiarezza delle loro scelte poetiche, benché queste abbiano dato vita a composizioni spesso di segno assai divergente.

La via italiana alla serialità

Jean-François Lyotard

Pluralità postmoderna e declino delle metanarrazioni

La pragmatica sociale non ha la "semplicità" di quella scientifica. È un mostro formato dalla embricazione di reti, di classi, di enunciati eteromorfi (denotativi, prescrittivi, performativi, tecnici, valutativi, ecc.). Non vi è alcun motivo di pensare che sia possibile determinare metaprescrizioni comuni a tutti questi giochi linguistici e che un consenso rivedibile, come quello che regna in un dato momento nella comunità scientifica, possa comprendere l'insieme delle metaprescrizioni che regolano il complesso degli enunciati che circolano nella collettività. È anche all'abbandono di questa credenza che è legato l'attuale declino delle narrazioni legittimanti, siano esse tradizionali o "moderne" (emancipazione dell'umanità, divenire dell'Idea). È parimenti la perdita di questa fede che l'ideologia del "sistema" si appresta ad un tempo a colmare con la sua pretesa totalizzante e ad esprimere col cinismo del suo criterio di performatività.

J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1982

Nel largo ventaglio delle opzioni stilistiche del secondo dopoguerra, Bruno Maderna (1920–1973), Luigi Nono (1924–1990) e Luciano Berio (1925–2003) sono tre grandi protagonisti della musica d'avanguardia: essi si orientano senza esitazione verso la "via italiana alla serialità" con la sfumatura "umana" già indicata da Luigi Dallapiccola, e della furia ascetica del momento strutturalista colgono soltanto le valenze rivolte verso un maggiore rigore compositivo, che però non perde mai di vista il raggiungimento degli obiettivi dettati da un'istanza etica profondamente radicata. Un altro tratto che li accomuna è la fiducia nella musica (e nell'uomo), che, detta con le parole di Berio, suona così: "non esiste crisi nella musica ed è da dubitare che sia mai esistita; esistono solo opere che sono o non sono significative e persone più o meno educate alla loro assimilazione". Alla fiducia nella musica si collega, quale indispensabile corollario, la disposizione disinibita verso qualsiasi operazione che attenga al comporre: nell'elenco delle composizioni di tutti e tre i Maestri si trovano opere di taglio, livello comunicativo e dispositivi sonori assolutamente diversi, ma in nessun caso si possono rilevare forme di abdicazione passiva al "materiale", che, al contrario, essi hanno sempre teso ostinatamente a plasmare con tanta maggiore forza di fantasia e capacità artigianale quanto più esso si presenta complesso e ostile.

Maderna–Nono–Berio, un'altra triade che rimarrà nella storia, come Haydn–Mozart–Beethoven e Schönberg–Berg–Webern, ferma restando la personale fisionomia di ciascuno.

Le magie di Maderna

A dieci anni dalla morte del compositore si celebra l'apertura dell'"Archivio Maderna" presso l'Università di Bologna con una serie di manifestazioni dal titolo *Le profezie di Bruno*. Negli anni Ottanta, infatti, i primi studi portano lentamente alla luce opere rimaste offuscate dalla sua fama come direttore d'orchestra e gli studiosi scoprono con sorpresa quanto futuro c'era già nella musica di Maderna degli anni Cinquanta e Sessanta. Dopo vent'anni di studio e di esecuzioni il titolo non sarebbe più del tutto appropriato, in quanto quelle opere si sono dimostrate in se stesse delle realizzazioni compiute e non solo delle profezie di ciò che sarebbe accaduto in seguito. Si pensi, ad esempio, alla creazione dello Studio di Fonologia presso la RAI di Milano, che vide Maderna attivo insieme a Berio e a un ristretto gruppo dell'intelligenza milanese (Roberto Leydi, Luigi Rognoni, Piero Santi, Alberto Mantelli); è all'inizio un tentativo, poi diventa la fondazione della musica elettronica italiana, ma è anche il luogo in cui nasce *Don Perlimpin*, commedia amorosa su testo di García Lorca, un piccolo capolavoro dove si sperimentano tecniche di vario tipo e si prova con successo la forza comunicativa del mezzo radiofonico. Alla comunicazione col pubblico, infatti, Maderna non vuole mai rinunciare e la affida soprattutto al suono dei suoi strumenti prediletti: l'oboe, per il quale scrive tre concerti, e il flauto che, suonato da Severino Gazzelloni, diventa la personificazione non solo di un uomo (il

protagonista della pièce su testo di García Lorca), ma dell'Uomo in lotta contro la Macchina nella "Lirica in forma di spettacolo" Hyperion. L'opera, andata in scena per la prima volta a Venezia nel 1964 come sequenza di 8 quadri affidati al solista di flauti, a una cantante, a un gruppo strumentale e a suoni/rumori registrati, viene poi continuamente modificata e arricchita, non solo simbolicamente, ma di fatto, fino alla morte prematura.

Nono, ricercatore radicale

Anche per Luigi Nono il titolo delle manifestazioni per il decennale della morte è significativo: Maestro di suoni e di silenzi lo definisce la mostra alla Fondazione Cini di Venezia. La via che Nono traccia con le sue opere, infatti, è una via stretta, solitaria, radicale, ai limiti polari del suono percettibile. Le composizioni, come le scelte di vita - e specialmente il credo politico sempre strenuamente difeso - rivelano un rigore incrollabile e impenetrabile, in pericoloso equilibrio fra la fragilità umana e una volontà quasi violenta. Come Maderna, anch'egli viene presentato nelle enciclopedie come uno dei maggiori compositori italiani del dopoguerra, ma la sua musica - come quella dell'amico e primo maestro - viene eseguita di rado, quasi che pochi esempi bastino a far conoscere un'opera quantitativamente molto consistente e stilisticamente assai diversificata. Chi ha voluto ascoltare bella musica italiana nel 2004, per celebrare simbolicamente l'ottantesimo compleanno di Nono, ha dovuto farsi un viaggio fino a Colonia, e lì, fra le altre opere apparse in Italia soltanto una volta come "prime absolute" in festival di musica contemporanea, ha potuto gustare nella stessa sera le Liriche greche, quelle di Dallapiccola, quelle di Maderna e quelle di Nono.

A una più ampia diffusione delle opere del compositore veneziano non si è opposta soltanto l'etichetta di "musica contemporanea", che non può non esserci e già di per sé ha scoraggiato le istituzioni musicali, prima che il pubblico, ma ancor più quella di "musica politica" o "musica dell'impegno", evidenti fin da titoli come Canto sospeso (1955-1956, su testi di lettere di condannati a morte della resistenza europea), Intolleranza 1960, La fabbrica illuminata (1964). Definizioni mai rinnegate, ma che hanno suonato come giudizio negativo specialmente da quando ci si è resi conto che la generosa illusione di cambiare il mondo con la forza dell'arte era definitivamente tramontata. Per Nono, invece, non c'è stato sostanziale mutamento, poiché anche in situazioni storico-sociali diverse, la ricerca sul suono affonda le sue radici nella realtà "storica" contingente, che non si può negare. Come a Darmstadt l'interpretazione storica della musica è stata la spinta per uscire dal serialismo integrale, così alla fine della vita con Das atmende Klarsein (1981) e con Prometeo. Tragedia dell'ascolto (1984) è stata la necessità etica di resistere alla logica del consumo e dell'accomodamento che lo ha guidato nella ricerca ai confini del suono.

Berio, il proteiforme

Luciano Berio ha avuto un più ampio spazio di tempo per comporre e per far conoscere la sua musica: se facciamo cominciare il suo catalogo da Opus

Number Zoo (1951) si vede bene che l'arco creativo del compositore di Oneglia si estende per più di mezzo secolo. E non solo l'atto creativo, poiché accanto al fare musica si dispiega nello stesso lasso di tempo una multiforme attività per avvicinarla a un pubblico non specialista: azione complessa che in virtù delle sue tendenze al contempo dissacratorie e ordinatrici ha trascinato il pubblico non solo italiano alla partecipazione e all'assenso. Per darne un rapido resoconto si potrebbe suddividere l'operare di Berio sincronicamente in diversi livelli (attività compositiva, didattica, organizzativa, divulgativa), oppure diacronicamente in diversi periodi: in Italia, negli Stati Uniti, in Francia, oppure ancora per generi: opere strumentali, con voce, di teatro, solistiche, elettroniche; in qualunque modo lo si voglia fare, comunque, non si potrebbero registrare fluttuazioni d'intensità espressiva, né alti-bassi nella linearità degli eventi, ma soltanto un continuo coerente crescendo che si è interrotto con Stanze (2003) e con l'inaugurazione del Parco della Musica di Roma, un epilogo in cui sembrano risuonare le parole conclusive di un'altra opera "...e questo è il nostro passaggio" (Passaggio, messa in scena di Luciano Berio ed Edoardo Sanguineti, 1961-1962). Linearità e coerenza non significano tuttavia attaccamento a un unico punto di vista; al contrario, è proprio la molteplicità dei modi di vedere il mondo con i quali Berio ama mettersi in relazione dialettica a costituire il nocciolo forte della sua complessa poetica di vita. Una sfida continua, non l'epopea di un raggiungimento. È per questo, forse, che la musica di Berio, benché più attenta alla comunicazione di quella di Nono o di Maderna (dalle trascendenti Sequenze (1958-1996) alla complessità labirintica di Sinfonia (1968), dalla solarità dei Folk Songs (1964) alle atmosfere turbate di Ofanim (1992), non è mai consolatoria: alla fine di un ascolto irto di ostacoli, l'ascoltatore resta sempre inquieto e pensoso, consapevole di aver ascoltato il proprio smarrimento esistenziale attraverso un prisma che ne proietta tutte le valenze, quelle nobili come quelle meno confessabili.

Boulez, Stockhausen e la scuola di Darmstadt

La scuola di Darmstadt nasce alla fine degli anni Quaranta, identificandosi soprattutto con le figure di Nono, Maderna, Boulez e Stockhausen. Il serialismo, acquisito dall'opera dodecafonica di Webern, è esteso a regolatore di tutti i parametri musicali. La struttura come predeterminazione delle scelte compositive informa molte delle opere dei primi anni Cinquanta, ma presto viene sottoposta a un profondo ripensamento, che porta da un lato all'utilizzazione più flessibile degli strumenti seriali, dall'altro alla concezione della forma apertain cui predeterminazione e aleatorietà possono coesistere. Contemporaneamente, cruciale è il confronto con le acquisizioni nel campo della musica elettroacustica.

L'esperienza della scuola di Darmstadt

"La tendenza a cercare un rifugio astratto in un principio scientifico o in un rapporto matematico, senza curarsi del quando, del perché e della funzione di tali principi, toglie a ogni fenomeno universale la sua base di esistenza, in

quanto ne cancella l'individuazione storica, quale documento tipico di un'epoca. Si ricade così nel medievalismo dei sistemi dommatici.”

“I tentativi di paragonare i metodi di composizione cosiddetti interamente determinati (ma conoscono, questi confusionari, veramente la composizione?) con un'inclinazione a sistemi politici totalitari presenti o passati, sono nella loro goffaggine un pietoso tentativo di influire sulla intelligenza. La quale per libertà intende tutt'altro che la rinuncia alla propria volontà”. Sono due passaggi della lettura *Presenza storica nella musica d'oggi*, tenuta da Luigi Nono (1924–1990), al Ferienkurse für Internationale Neue Musik di Darmstadt del 1959.

Con la severità e l'acutezza che gli sono proprie, il compositore italiano che, per tutti gli anni Cinquanta, è stato considerato uno dei principali punti di riferimento, con Bruno Maderna (1920–1973), Pierre Boulez (1925–) e Karlheinz Stockhausen (1928–2007), della cosiddetta scuola di Darmstadt, oppone l'urgenza della responsabilità individuale dell'artista e del suo rapporto con la storia alle istanze eterodosse che in quegli anni si affacciano sulla scena europea, provenienti in gran parte dall'altra sponda dell'Atlantico. È una difesa nobile e disperata contro le posizioni pseudo-scientifiche allora nascenti negli Stati Uniti e nello stesso tempo contro “l'annullamento dell'io” indicato dalle composizioni di John Cage (1912–1992).

Nobile, poiché il musicista assume nelle sue parole la missione e il senso del più alto pensiero musicale occidentale che dai Fiamminghi conduce a Bach, a Beethoven e ad Arnold Schönberg (1874–1951) e che trova, dopo la seconda guerra mondiale, il proprio tempio e la propria incarnazione nella straordinaria esperienza della scuola di Darmstadt.

Disperata, perché giusto alla fine degli anni Cinquanta, con le nuove sollecitazioni della tecnologia elettronica e dell'aleatorietà in particolare, prende avvio la deriva dell'esperienza di Darmstadt che renderà sempre più distanti le posizioni dei suoi protagonisti.

Non si può dimenticare il passato, non lo si deve rimuovere, ma nemmeno ripercorrerlo, l'artista deve piuttosto trovare il proprio cammino partendo dal solco tracciato prima di lui. L'essenza dell'avventura di Darmstadt risiede in questo imperativo assoluto, che porta alcuni tra i più brillanti e geniali giovani musicisti europei a raccogliere, alle soglie degli anni Cinquanta, il lascito della musica seriale dei viennesi.

L'avventura, ormai quasi mitica, dei Ferienkurse für Internationale Neue Musik (Corsi estivi per la nuova musica internazionale), vede la luce nell'agosto del 1946, nel castello di Kranichstein, presso la città di Darmstadt, grazie alla passione e alla tenacia del giovane musicologo tedesco Wolfgang Steinecke. L'intenzione è esplicitamente quella di pagare un doppio debito, alla Germania appena liberata e alla musica moderna censurata dal nazismo. I giovani musicisti che arrivano nella cittadina dell'Assia seguono corsi di composizione, di strumento, canto, direzione d'orchestra, critica musicale; assistono a conferenze sulla nuova musica in

Europa e in America, partecipano a concerti di musica contemporanea; possono dunque entrare in contatto con una realtà culturale e musicale, che fino a quel momento ha dovuto celarsi.

L'attenzione per la dodecafonia è ancora marginale nelle prime edizioni dei Ferienkurse, diventerà centrale a partire dal 1948, con la partecipazione di René Leibowitz come docente di composizione e con il contributo di Theodor W. Adorno, che a Darmstadt insegnerà critica musicale dal 1950.

La ricerca di un nuovo linguaggio

Nell'esperienza musicale di Schönberg e di Alban Berg (1885–1935), la dodecafonia è diventata norma linguistica; con il particolarissimo percorso di Anton Webern (1883–1945), la composizione con 12 note si è liberata di una gran parte delle implicazioni linguistiche legate al sistema tonale, pervenendo a un'estetica dell'evento sonoro fondata sulla maggior concentrazione possibile di senso nella minore estensione possibile dell'evento stesso. Il testimone è momentaneamente caduto: Berg e Webern prematuramente scomparsi, Schönberg, il Maestro, anziano esule, invitato a inaugurare i corsi estivi di Darmstadt del 1951, non avrà più la forza per mettersi in viaggio. In questo contesto, non solo metaforico, di ripresa e di ricostruzione, i giovani musicisti di Darmstadt assumono l'eredità musicale del primo Novecento, devastato dall'incommensurabile sciagura.

In contrasto con una presunta inadeguatezza della musica schönberghiana a rappresentare un modello per la composizione progressiva – come afferma Pierre Boulez in Schönberg è morto (1951) – la serie viene acquisita nella lezione di Webern, nella sua funzione atematica e strutturante. Essa impone ben presto il suo potere su tutti i parametri del linguaggio musicale, non saranno più quindi soltanto le altezze a esserne regolate, ma anche i registri, il tempo, le durate, la dinamica, l'articolazione del discorso musicale. Dalla dodecafonia, attraverso il cambio generazionale della musica europea, la serie genera così il serialismo integrale, veicolo e propulsore dello strutturalismo.

Nel 1949 Olivier Messiaen compone i Modes de valeur et d'intensité, estendendo a tutti i parametri il principio seriale. Poco tempo dopo il suo allievo Pierre Boulez scriverà Polyphonie X (1950–51) e Structures I pour deux pianos (1952). Di Karlheinz Stockhausen appariranno in breve successione, tra il 1951 e il 1953, Kreuzspiel, Formel, Spiel, Punkte–Kontrapunkte e Klavierstücke I/ IV. Goeyvaerts, Barraqué, Pousseur e altri giovani compositori proseguiranno sulla stessa strada.

Serialismo integrale e strutturalismo non vanno intesi, nella produzione musicale degli anni Cinquanta, come i riferimenti di un sistema fideisticamente cristallizzato. Ampia è la differenza tra i diversi approcci, e multiforme e fortemente speculativo l'atteggiamento dei musicisti che vi si riconoscono nel corso della propria esperienza compositiva. La critica, per altro, a cui gli stessi iniziatori sottopongono la rigidità strutturale della tecnica del serialismo integrale, già dopo i primi esperimenti, è molto severa

(molto meno lo sarà nell'inevitabile galassia degli epigoni) e porta a una revisione costante e a sempre maggiori differenze tra i compositori. Tra il 1953 e il 1955 Boulez compone *Le Marteau sans maître*, che verrà riconosciuto come uno dei più importanti lavori del periodo e accostato a opere come il *Pierrot Lunaire* di Schönberg o *Le Sacre du Printemps*. Del *Marteau*, Boulez stesso ci dice vent'anni più tardi: "Nelle opere precedenti, il piano rigoroso ed inflessibile non offriva praticamente possibilità di rifiuto. Ora, la composizione è certamente un atto positivo, ma un atto positivo costituito da un accumulo di atti di rifiuto determinanti. Nel periodo precedente non si voleva rifiutare nulla, si metteva in gioco tutto ad ogni istante. Nel *Marteau*, scritto immediatamente dopo, ho assunto un punto di vista non opposto, ma molto più flessibile; potevo eliminare certi fattori a un dato momento della mia composizione, e quest'aspetto negativo è proprio quel che produce la vivacità di una composizione: tutt'a un tratto i pezzi acquistano individualità; altrimenti si ha una struttura globale assolutamente indifferenziata".

Nello stesso periodo (1955–1956) vede la luce un capolavoro della musica elettronica di Stockhausen, *Gesang der Jünglinge*, su testo tratto dal Libro di Daniele, creato nello Studio für Elektronische Musik del Westdeutscher Rundfunk di Colonia, da poco costituito e a cui il compositore tedesco farà riferimento dopo le prime esperienze nel campo elettroacustico, iniziate nello studio di musica concreta creato a Parigi da Pierre Schaeffer (1912–1995). *Gesang der Jünglinge*, che utilizza manipolazioni della voce bianca e suoni di sintesi, valicando tra l'altro il confine tra musica concreta e musica elettronica, si porrà immediatamente come un fondamentale punto di riferimento dell'estetica musicale elettroacustica.

Volontà e caso

Un'altra istanza di fortissimo impatto sul pensiero compositivo degli anni Cinquanta, che trascinerà i suoi effetti ben oltre quel decennio, è rappresentata dall'urgenza di stabilire coscientemente il rapporto tra volontà e casualità nel processo compositivo, di indagarne le implicazioni, di circoscriverne le interazioni. In un primo tempo lo strutturalismo, la determinazione pressoché assoluta delle premesse, sembra assolvere positivamente al compito di espellere il caso dall'evoluzione compositiva; ben presto tuttavia, come si è visto dalle riflessioni di Boulez, la rigidità di tale impostazione si rivela nei suoi limiti profondi; la struttura acquista allora sempre più spesso la funzione di una matrice delle eventualità possibili, finite o infinite che siano, e il caso viene lasciato filtrare nelle possibilità concesse all'esecutore di ricombinare tali eventualità. In *Klavierstück XI* (1957) di Stockhausen, il pianista compone l'ordine dei 19 frammenti; nella *Terza Sonata per pianoforte* (1955–1957) di Boulez al pianista è assegnato il compito di ordinare i cinque Formants e di scegliere, sia pure soggiacendo a precise disposizioni, se suonare o escludere alcuni passaggi (due soli Formants o movimenti, verranno poi pubblicati, lasciando tuttora il lavoro incompiuto).

Anche il fascino della cosiddetta forma aperta sarà destinato a esaurirsi nel corso del decennio successivo e non di rado alcuni compositori torneranno sui propri lavori del periodo per fissarne definitivamente una stesura ufficiale; Boulez è tra questi: nel suo caso, tuttavia, il ritorno a composizioni precedenti diviene, già dalla metà degli anni Sessanta, una costante della propria attività, moltissime sono le revisioni, le trascrizioni o addirittura le ricomposizioni nella produzione del musicista francese, quasi da farne percepire il catalogo come uno straordinario e immenso work in progress.

Stockhausen si dirigerà sempre più nettamente verso l'identificazione di una Formula, uno schema al tempo stesso concettuale e sensibile, in grado di formare il singolo momento sonoro e l'intera composizione, creando una profonda e tenace coerenza tra microforma e macroforma; Inori, per mimo e orchestra (1973-1974) rappresenta forse il momento più suggestivo di questa disposizione compositiva, prima del gigantesco ciclo Licht - die sieben Tage der Woche.

Ligeti, Xenakis, Kurtág: lontano da Darmstadt

Tre importanti musicisti europei, che non possono essere collegati all'estetica della scuola di Darmstadt, nascono tra la Transilvania e il Mar Nero. L'opera di Xenakis pone subito una sfida alla tradizione della musica dell'Occidente, l'organizzazione del suo pensiero musicale è inizialmente fondata su un'immagine spaziale, non polifonica, che traduce in suono suggestioni geometriche del movimento. La posizione di Ligeti è invece di critica costruttiva al serialismo strutturante e di rivendicazione al compositore del libero arbitrio nei processi di trasformazione. La figura di Kurtág, più defilata dal dibattito sulla Nuova Musica, almeno fino agli anni Ottanta, è piuttosto quella di un grande maestro che cerca la propria strada senza mai rinunciare al rapporto con la tradizione e senza mai abdicare alla propria originalità.

Xenakis scultore dei movimenti sonori

Può sembrare una fuggevole coincidenza il fatto che alcuni tra i più importanti musicisti europei, che nella seconda metà del Novecento percorrono una strada diversa od opposta a quella tracciata dalla Scuola di Darmstadt, abbiano i loro natali in Romania senza essere romeni. Ma merita considerare, che quel vasto territorio a mezza strada tra cultura latina, slava, tedesca, ungherese, ebraica, turca e mediterranea, affacciato sul Mar Nero e attraversato dal Danubio, è ancora, alle soglie del Novecento, uno straordinario teatro di attriti e di tolleranze, di idiosincrasie e di collaborazioni, in un rapporto con le capitali dell'Europa colorato a un tempo di fascino e disincanto.

I percorsi artistici di Iannis Xenakis (1922-2001), di origine greca, György Ligeti (1923-2006) e György Kurtág (1926-) (1926-), ambedue di origine ungherese, offrono tre diverse, autonome alternative all'ufficialità della cultura musicale europea del secondo

Novecento, dietro le quali non è possibile non scorgere la forza e la libertà legate all'origine geograficamente eccentrica delle loro biografie.

“Con Xenakis ci si trova al di là della storia della musica; questa storia non sembra più l'unica possibile: è finita e cede il posto. Ci si domanda per la prima volta ciò che essa, nel suo insieme, ha voluto dire e perché scomparire. E ci si domanda – anche con una certa angoscia – quale sia la necessità, il senso più profondo di questa necessità, che ha portato Xenakis a prendere radicalmente partito per la sonorità 'oggettiva' del mondo contro quella di un'anima e della sua soggettività sentimentale” scrive Milan Kundera in Xenakis, “profeta dell'insensibilità” (1988). Ingegnere per necessità, architetto per passione, musicista per irrinunciabile vocazione, Xenakis inietta da subito nella sua opera musicale l'attenzione fisico-matematica per i processi di trasformazione; la prima opera pubblicata, *Metastasis*, per orchestra, eseguita per la prima volta nel 1955 a Donaueschingen, appare come un vero manifesto della posizione estetica del musicista: gli strumenti dell'orchestra tradizionale vengono impiegati, nella prima e nella terza parte della composizione, per dar vita a masse sonore in un continuo movimento realizzato da glissando omogenei, linee rette che interagiscono, si intersecano, si avvicinano e si divaricano, seguendo un modello precostituito, che molto ha a che fare con un'architettura virtuale. Non a caso un'idea analoga sta alla base della costruzione del padiglione Philips, realizzato dallo stesso Xenakis per l'Esposizione Internazionale di Bruxelles, nel 1958. In *Pithoprakta*, per orchestra, di due anni successivo, le masse sonore sono ottenute combinando suoni di strumenti diversi, attraverso l'uso del calcolo delle probabilità. In ambedue i casi l'effetto che ne deriva conduce l'ascoltatore attraverso un paesaggio sonoro assolutamente nuovo e sconosciuto, dove i punti di riferimento noti, la polifonia, il contrappunto, l'articolazione tradizionale, sono assenti o compaiono eventualmente come una tra le diverse possibilità di aggregazione sonora.

Nel corso di una carriera cinquantennale, gli strumenti tecnici e concettuali di Xenakis si affinano costantemente; egli parte dall'utilizzazione lineare di masse sonore, secondo un progetto empirico, per passare al calcolo combinatorio e quindi ai procedimenti stocastici, alle catene di Markov, alla logica formale; dall'uso quasi astratto del timbro strumentale, il musicista procede negli anni verso un'attenzione sempre più minuziosa nei confronti delle potenzialità timbriche, fisiche di ciascuno strumento, operando contemporaneamente con il mezzo elettronico e con la musica computazionale. A partire dalla metà degli anni Settanta molti lavori di Xenakis non rimandano più esplicitamente a modelli logico-matematici, compare invece sempre più spesso un'originale volontà di proliferazione sonora, di ramificazione polifonica che il compositore definisce come arborescenze, con un riferimento tanto evidente quanto simbolico alla biologia molecolare. Resta tuttavia immutato, nella musica di Xenakis, il fascino di un organismo sonoro pulsante che agisce nel campo acustico come una scultura in movimento nello spazio fisico.

Ligeti compositore delle metamorfosi

Nel 1958 appare sulla rivista "Die Reihe" un lungo saggio dal titolo Metamorfosi della forma musicale, in cui Ligeti espone la propria critica, appassionata e puntuale, nei confronti del serialismo integrale e della forma aperta, al termine della quale rivendica al compositore tutta la potenza e l'arbitrarietà della decisione compositiva: "Riterrei però più proficuo tentare e sviluppare un disegno compositivo del processo di cambiamento". Ligeti ha da poco abbandonato l'Ungheria per l'Europa occidentale, entrando così finalmente in contatto con quell'avanguardia musicale, che da oltre cortina appare miticamente fascinosa e lontana. Il primo approdo è Colonia, dove entra in contatto con Eimert e Stockhausen, che lo coinvolgono nell'esperienza della musica elettronica presso lo studio di fonologia del Westdeutsche Rundfunk: in un brevissimo lasso di tempo, tra il 1957 e il 1958, appaiono, originali e stimolanti, i lavori elettroacustici di Ligeti, Glissandi, Pièce électronique n. 3, Artikulation; non sarà tuttavia questa la strada maestra del compositore ungherese, che vorrà ricercare nella più umana voce degli strumenti tradizionali la possibilità di dar vita alla sottilissima filigrana delle metamorfosi incessanti, che già costituiscono la traccia profonda della sua sensibilità espressiva e che il mezzo elettronico ha reso per la prima volta evidenti. Nelle prime composizioni per orchestra, che vedono la luce tra il 1959 e il 1961, Apparitions e Atmosphères e in Volumina, per organo del 1962, è la rivelazione della potenza e dell'autonomia profonda del pensiero musicale di Ligeti; nei risultati e nei mezzi impiegati per raggiungerli, la distanza dall'ufficialità di Darmstadt è siderale, nello stesso tempo le premesse estetiche e il rigore etico del lavoro compositivo sono ferrei e pressoché inattaccabili. Un'altra strada è tracciata, una strada che parte da dentro la storia e che nulla rinnega di essa. La fascinazione quasi ipnotica che queste tre composizioni esercitano sull'ascoltatore valgono al musicista l'attenzione entusiastica di gran parte del pubblico e molte accuse di edonismo e superficialità, accuse che chiederanno molto tempo per sciogliersi in una quasi unanime ammirazione e che relegheranno il compositore in una parziale marginalità per almeno un decennio.

La convinzione che il suono debba manifestarsi nella sua potenza espressiva attraverso la struttura compositiva, e non malgrado essa, è la costante, che potremmo anche definire morale, del pensiero di Ligeti, che lo porta ad attraversare i campi modernissimi e antichi della rarefazione del tempo e della sua irreversibilità, del meccanismo di precisione che si polverizza nell'entropia e del caos che viene ordinandosi in una forma riconoscibile; opere come il Concerto per violoncello (1966), il secondo Quartetto per archi, Continuum per clavicembalo (1968) e Lontano per orchestra (1967) testimoniano di questo assoluto rigore mai dimentico dell'aspetto sensibile del suono.

Composizioni più recenti, come la Passacaglia ungherese per clavicembalo (1978), il Trio per violino, corno e pianoforte (1982) o la Sonata per viola

(1991–1994), che appaiono così differenti tra loro e più complesse nel proprio rapporto con la tradizione, mostrano un nuovo aspetto del compositore ungherese, e di una poetica musicale che riesce ogni volta a varcare i confini precedentemente definiti, senza cristallizzarsi mai in uno statico paradigma.

Dramma e ludus in Kurtág

È solo dagli anni Ottanta del secolo scorso, che la musica di György Kurtág comincia a venir conosciuta e apprezzata nel suo grande valore anche nell'Europa occidentale. Musicista di difficile definizione, volendo riferirsi a una qualche scuola del secondo Novecento, Kurtág non è seriale né antiseriale, non minimalista né aleatorio, mai conservatore né ostentatamente rivoluzionario. Il suo linguaggio musicale va lentamente consolidandosi attraverso un costante processo di ricerca e di affinamento, che non prescinde dall'eredità storica della musica occidentale e ungherese in particolare, ma che mai ne appare in alcun modo succube. In un'opera come *Stele per grande orchestra* (1994) il particolarissimo rapporto di Kurtág con la tradizione è trasfigurato e reso vitale da un linguaggio che riesce a fondere la più essenziale semplicità con la più straziante drammaticità. Essenzialità e dramma, come nell'aggressività del bambino o come in quello stato particolare in cui, per usare le parole del compositore, "l'aggressione diventa forma musicale".

Il portato della grande attività didattica del maestro ungherese traspare durante la sua carriera di compositore nell'opera diaristica degli straordinari Giochi (*Játékok*), per pianoforte, 2 pianoforti e pianoforte a 4 mani. Composti ininterrottamente, in due serie di quattro libri ciascuna, a partire dal 1975, fino a oggi, *Játékok*, si offrono ugualmente al giovane apprendista e al virtuoso, che sia in grado di riscoprire quello stato del bambino, per cui "suonare è ancora un gioco".

Opera aperta, alea e indeterminazione

Con l'opera aperta, l'opera d'arte si trasforma da "oggetto" a "processo". In musica, ciò avviene nell'ambito della musica aleatoria e di quella indeterminata, che costituiscono due dei principali contributi degli Stati Uniti alla storia della musica moderna e contemporanea. Particolarmente significative sono le figure di John Cage, Morton Feldman, Earle Brown e Christian Wolff. Una risposta europea è stata elaborata, a partire dagli anni Cinquanta, da Boulez, Stockhausen e Xenakis; negli anni Sessanta un notevole seguito si è avuto in Gran Bretagna (soprattutto con Cornelius Cardew) e in Italia.

Definizioni

Umberto Eco

L'apertura di un'opera d'arte

In tale senso, dunque, un'opera d'arte, forma compiuta e chiusa nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì aperta, possibilità

di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irripetibile singolarità ne risulti alterata. Ogni fruizione è così una interpretazione e una esecuzione, poiché in ogni fruizione l'opera rivive in una prospettiva originale.

U. Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962

Per "opera aperta" si intende, in senso lato, un'opera d'arte la cui identità estetica, formale o materiale non è definita una volta per tutte, ma soggiace a fattori di variabilità che la rendono, entro limiti più o meno ampi, sempre diversa. La Gioconda di Leonardo o il Mosè di Michelangelo sono quelle opere e quelle soltanto; l'intervento di fattori esterni, come il luogo in cui vengono collocate o il grado di luminosità che le investe, può condizionare la loro ricezione estetica ma non ne modifica la forma né la sostanza. Un Mobile di Calder invece – una scultura mobile che assume forme sempre diverse in virtù del precario equilibrio su cui si reggono le sue componenti – non si presenta mai identico a se stesso; tuttavia, nessuna delle molteplici forme che esso assume può essere considerata "migliore" di un'altra o più vicina ad esprimere l'essenza dell'opera. L'introduzione nell'arte moderna di una tale dimensione di "apertura" ha sancito dunque il superamento dell'idea di opera come forma rigida e chiusa in favore di una sua nuova concezione che la intende appunto non più come oggetto ma come campo di possibilità.

Per quanto generalmente siano considerati sinonimi, nello specifico musicale occorre fare una distinzione tra alea (chance) e indeterminazione (indeterminacy), i due termini relativi all'opera aperta più comunemente usati dagli storici, dai musicologi e dai musicisti stessi. La parola "alea" – da cui l'aggettivo "aleatorio" e l'espressione "musica aleatoria" – è, come noto, un termine latino che significa "gioco di dadi" (e quindi, per estensione, gioco d'azzardo); la sua applicazione in ambito musicale riguarda l'adozione da parte dei compositori di strategie operative automatiche (come ad esempio l'estrazione numerica o il lancio di monete) alle quali viene affidato il compito di strutturare un'intera composizione attraverso la combinazione casuale di un certo numero di elementi musicali predefiniti. La parola "indeterminazione" – da cui l'espressione "musica indeterminata" – si riferisce invece alla mancanza di indicazioni precise rispetto alla definizione dei parametri sonori fondamentali di una composizione, come l'altezza o la durata, o anche di aspetti macroscopici come la forma; in questo caso il compito di sopperire a tale mancanza di perspicuità non è affidato a processi automatici ma all'esecutore, che è chiamato a scegliere nel momento stesso dell'esecuzione sulla base della propria sensibilità e nel rispetto del disegno estetico complessivo delineato dall'autore. Alla luce di una simile distinzione possiamo dunque considerare aleatoria ogni musica che risulti indeterminata rispetto alla sua composizione, mentre considereremo indeterminata ogni musica che risulti tale rispetto alla sua esecuzione. Ciò comporta conseguenze notevoli sul piano notazionale; se infatti un brano di musica aleatoria viene generalmente scritto in notazione convenzionale e risulta sempre identico a ogni nuova esecuzione, un brano di musica indeterminata

risulta sempre diverso e si avvale di forme non convenzionali di notazione (in genere notazioni grafiche con segni e simboli che variano da autore ad autore). Sono inoltre da rilevare differenze sul piano estetico: se l'alea persegue il fine di costituire una sorta di opera d'arte "oggettiva" - mostrando con ciò sorprendenti affinità con alcuni aspetti della serialità integrale, alla quale è stata per lungo tempo contrapposta dagli storici - l'indeterminazione resta invece legata al soggetto e presenta analogie con le prassi improvvisative.

La nascita del filone americano

L'introduzione di elementi casuali e di ampi margini di indeterminazione nel processo compositivo costituisce senza alcun dubbio il contributo più importante dato dagli Stati Uniti alla storia della musica moderna e contemporanea. Se infatti già in autori come Charles Ives (1874-1954) o Edgar Varèse (1883-1965) sono riconoscibili tratti di indubbia originalità, è soltanto con l'apparizione di John Cage (1912-1992) e dei compositori della cosiddetta New York School che la musica americana comincia a esercitare una vasta e profonda influenza sull'Europa. Indissolubilmente legata, oltre che a quello di Cage, ai nomi di Morton Feldman (1926-1987), Earle Brown (1926-2002), Christian Wolff (1934-) e alle opere che essi producono, lavorando a stretto contatto nel corso dei primi anni Cinquanta, la musica aleatoria e indeterminata (definita da Cage *experimental music* per l'imprevedibilità dei suoi esiti) finisce per imporsi, verso la fine di quel decennio e per tutti gli anni Sessanta, su scala internazionale.

I primi esempi di musica indeterminata risalgono al 1950 e sono attribuibili, stando alla testimonianza di Cage, all'allora giovanissimo Wolff che in brani come *Madrigals*, per tre voci, lascia indeterminate le altezze indicando soltanto la direzione ascendente o discendente del profilo melodico; verso la fine di quell'anno Feldman scrive quella che è considerata la prima opera in notazione grafica, *Projection 1* per violoncello solo, anch'essa priva di indicazioni precise rispetto alle altezze. Contemporaneamente Cage elabora un metodo compositivo basato sul lancio di monete e legato all'I Ching, l'antico Libro dei Mutamenti cinese, che applica nella *Music of Changes* (1951) per pianoforte solo, la prima composizione aleatoria, e in altre opere pianistiche immediatamente successive (*Two pastorales*, *For MC and DT*, *Seven haiku*). Inoltre, Brown mette a punto un tipo di notazione grafica spazio-temporale della quale si serve in opere come *Folio* (1952-1953) e *Four Systems* (1954), per vari organici, e in *Twenty-five pages* (1953) per un numero variabile da uno a 25 pianoforti.

A questo gruppo di opere, che costituiscono il nucleo dal quale prende corpo e si sviluppa la musica indeterminata, fa seguito un'intensa attività compositiva che differenzia sempre più i percorsi dei quattro compositori: Wolff, dopo essere passato attraverso una sorta di minimalismo ante litteram e un confronto serrato con lo strutturalismo europeo - Pierre Boulez in primis - torna all'indeterminazione nel 1957 con il *Duo for Pianists 1* e con altre opere contraddistinte da una complicatissima forma di notazione nella

quale gioca un ruolo determinante l'interazione tra gli esecutori; Feldman, dopo la serie delle *Projections* (1950–1951) e delle *Intersections* (1951–1953), abbandona gradualmente la notazione grafica (che ha comunque fin dall'inizio alternato a quella convenzionale) per tornarvi sporadicamente con lavori di grande respiro, tra i quali si possono citare ...*Out of "last pieces"* (1961) e *In search of an orchestration* (1967), entrambi per orchestra; Brown prosegue per alcuni anni nella ricerca sulla *time notation*, sui grafismi e sulla flessibilità formale (*Corroboree per 2 e 3 pianoforti*, 1963–1964; *String quartet*, 1965), mentre Cage, l'unico dei quattro ad aver usato l'alea in modo sistematico e continuativo, elabora nuovi metodi aleatori alternativi al lancio di monete, dall'annerimento delle imperfezioni della carta (applicato a tutta la serie della *Music for piano*, 1952–1956) all'uso di stampini (*Music for carillon n. 1*, 1952), alla sovrapposizione di carta trasparente su mappe stellari (*Atlas eclipticalis*, 1961; *Etudes australes*, 1974–1975).

Le esperienze radicali della New York School influenzano molti compositori americani, tra i quali Robert Ashley, Gordon Mumma, Roger Reynolds e Morton Subotnick, che portano avanti le ricerche dei loro predecessori sia sul piano della forma aperta che su quello delle notazioni non convenzionali; la figura di Cage ha inoltre un ruolo decisivo nella formazione di Fluxus, un gruppo di scrittori, pittori, musicisti e performer legato a una poetica neodadaista che nel corso degli anni Sessanta organizza molti happening e concerti sia in America sia in Europa.

Le esperienze europee

Di poco posteriori a quelle americane, le prime esperienze europee nell'ambito dell'opera aperta maturano su un terreno culturale affatto diverso; se infatti sono soprattutto la filosofia del buddismo zen e la pittura dell'espressionismo astratto a influenzare i compositori americani, l'adozione di forme più flessibili da parte dei compositori europei è una conseguenza della crisi a cui perviene lo strutturalismo seriale postweberniano, crisi determinata dalla consapevolezza del fatto che l'eccesso di razionalismo che informa le opere seriali porta a risultati analoghi a quelli che si sarebbero ottenuti attraverso procedimenti casuali. Tranne poche eccezioni, tuttavia i compositori europei, mantengono sempre una certa distanza dalle posizioni americane più estreme, considerando l'alea più come un'estensione della tecnica compositiva che come istanza estetica. Così, in opere quali il *Klavierstück XI* (1956) di Karlheinz Stockhausen (1928–2007) o la *Troisième sonate* (1957) di Pierre Boulez (1925–), entrambe per pianoforte, il margine di indeterminazione riguarda la forma (che può essere ricomposta come in un collage) e altri aspetti macroscopici come i tempi e l'agogica (il complesso delle modificazioni dell'andamento), ma non intacca il contenuto stesso dei brani. Anche opere orchestrali come *Metastasis* (1953–1954), *Pithoprakta* (1955–1956) e *Achorripsis* (1956–57) del greco Iannis Xenakis (1922–2001), che a prima vista parrebbero mostrare forti analogie con alcune esperienze aleatorie

americane, tradiscono in realtà una chiara impronta europeistica nel loro ascendente teorico di natura essenzialmente fisico-matematica.

Sulla scia di questi primi esempi compositivi e di altri importanti eventi (come la conferenza Alea tenuta da Boulez ai corsi estivi di Darmstadt nel 1957 e la partecipazione dello stesso Cage ai corsi dell'anno successivo), molti compositori europei hanno un confronto serrato con l'indeterminazione: da Henri Pousseur (Scambi per nastro magnetico, 1957; Mobile per due pianoforti, 1958) a Roman Haubenstock-Ramati (Mobile for Shakespeare, 1962), da György Ligeti (Volumina per organo, 1961-62) a Mauricio Kagel (Sonant e Transición II, entrambi del 1961). Dalla metà degli anni Sessanta, il Paese europeo nel quale la experimental music ha i più fecondi sviluppi è senza dubbio l'Inghilterra, grazie soprattutto all'instancabile attività compositiva, esecutiva e organizzativa di un musicista come Cornelius Cardew (1936-1981) - il cui Treatise (1963-1967) può essere considerato la "summa" europea della notazione grafica - e dei compositori della sua cerchia (Howard Skempton, Michael Parsons, Christopher Hobbs e altri).

Anche in Italia l'indeterminazione ha un largo seguito (concomitante con la presenza di Cage a Milano alla fine degli anni Cinquanta e con la pubblicazione nel 1962 dell'importante saggio di Umberto Eco Opera aperta) e influenza alcuni dei maggiori compositori del dopoguerra, da Sylvano Bussotti (Five piano pièces for David Tudor, 1959) a Bruno Maderna (Serenata per un satellite, 1969), da Franco Evangelisti (Aleatorio, 1959) ad Aldo Clementi (Informels 1-3, 1961-1963), a Franco Donatoni (Per orchestra, 1962; Quartetto IV, 1963).

Improvvisazione e musica intuitiva

Nella seconda metà del Novecento l'improvvisazione diventa un modo di intendere l'ideazione e la realizzazione dell'opera musicale, sia in campo "colto" sia in quello "extracolto". Particolarmente cruciali sono gli anni Sessanta, in coincidenza con i grandi movimenti di liberazione politici, sociali e di costume: nascono il Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, Musica Elettronica Viva, l'ensemble AMM, la Scratch Orchestra, le associazioni di post-jazz e di "musica creativa". Simultaneamente, l'improvvisazione riguarda in modo non secondario compositori importanti come Giacinto Scelsi e Karlheinz Stockhausen.

L'improvvisazione come filosofia

Franco Evangelisti

Dalla presentazione del gruppo di improvvisazione Nuova Consonanza

In alcune conferenze tenute a Brema e Amburgo nel 1959, epoca in cui si scatenò la famosa polemica sulla validità dell'opera aperta, parlai dei limiti che questa portava in sé e della possibilità dei suoi ultimi sviluppi. Dovendo l'interprete completare nell'esecuzione gli schemi che il compositore forniva,

io dissi, sarebbe stato necessario l'avvento di un nuovo tipo di esecutore che fosse anche compositore, in modo che potesse legare certi elementi musicali che, in esecuzioni date da interpreti di tipo tradizionale, vengono resi schiavi da una prassi che tale tipo di esecutore porta con sé. Auspicavo così una situazione più favorevole, ricordando il caso della musica indiana: da più di duemila anni in India gli esecutori sono anche compositori essendo quella musica legata a forme momentanee. È da notare, altresì, che le opere cosiddette "aperte" hanno limiti strumentali stabiliti dal compositore, risultandone l'opera aperta soltanto ad alcuni strumenti o a più strumenti; dissi così che limite di questa forma sarebbe stata una specie di "summa" di elementi con i quali l'interprete o gli interpreti-con/creatori potessero agire all'istante senza una precisa determinazione strumentale, in modo che ne risultasse un'opera spersonalizzata in senso tradizionale, quindi opera risultante dal concorso di numero X di interpreti-compositori possibili.

www.nuovaconsonanza.it

Nel Novecento, soprattutto nella seconda metà, l'improvvisazione diventa una filosofia. Già nell'epoca barocca e in quella romantica (così come in quella antica) c'è simultaneità tra l'invenzione di sequenze di suoni e la loro trasformazione in realtà sonora, coincidenza nella stessa persona delle figure dell'autore e dell'interprete, ma pensare l'improvvisazione come elemento costitutivo della propria attività musicale è davvero una novità (nel mondo occidentale, s'intende, e nelle musiche diverse da quelle popolari), una filosofia. Per realizzarla ci si prepara. "Va sfatata un'idea che circola sull'improvvisazione, che il suo unico modo di essere sia il suo puro accadere, 'improvvisandosi improvvisatori' abbandonando quindi qualsiasi forma di esercitazione" (spiega Franco Evangelisti in Musica su schemi).

Si dirà che queste osservazioni sono adatte a un collettivo che, come ricorda lo stesso Evangelisti nello scritto citato, "è stato il primo al mondo formato totalmente di compositori" e per giunta di formazione "colta". Il gruppo di improvvisazione Nuova Consonanza nasce nel 1964, e dura circa vent'anni. Franco Evangelisti (1928-1980) è il fondatore, partecipano in tempi diversi Egisto Macchi, Larry Austin, Antonello Neri, Frederic Rzewski, John Heineman, Ennio Morricone, Jesus Villa Rojo, Walter Branchi, Giovanni Piazza, Giancarlo Schiaffini, Mario Bertoncini e altri (si tratta di un gruppo aperto, l'organico cambia in continuazione). Si realizzano lavori senza alcuna traccia scritta in un clima di notevole e rilassata spregiudicatezza. Che sia un'esperienza davvero unica è innegabile, specie se si pensa all'ambiente musicale accademico italiano, il più retrivo, il più refrattario ad accogliere procedimenti eterodossi.

Ma prendiamo un musicista di tutt'altra provenienza, il jazzman Sun Ra (circa 1914-1992). "Per suonare free bisogna studiare!", ecco una delle sue frasi preferite. Nella sua sconfinata produzione con l'Arkestra, la band - comune - cenacolo di cui è leader (dispotico, pare), il pianista-compositore di Birmingham, Alabama, crea un dispositivo sonoro tra i più affascinanti (radicalmente avant-garde oppure di rilettura dei classici della swing era) per

cogliere dell'improvvisazione i significati più riposti, più spiazzanti, avvalendosi di solisti geniali, come John Gilmore, Pat Patrick, Marshall Allen. Se non proprio a tavolino, agisce con un assiduo lavoro di preparazione "militante", certo ricorrendo anche al pentagramma.

Alla vicenda di Sun Ra possiamo collegarci per dar conto del lavoro artistico, tuttora "in progress", di un altro musicista carismatico e un po' incantatorio, anche lui cresciuto con il jazz e approdato a una musica di grande complessità e ricchezza, magmatica, sempre mutevole, vicina ormai alla più antiaccademica musica contemporanea "dotta": l'americano Lawrence "Butch" Morris (1947-) ha assunto la filosofia improvvisativa, paradossalmente se vogliamo, nel suo ruolo di direttore. Morris improvvisa mentre guida una delle innumerevoli formazioni, sempre diverse, riunite per le sue performances, che chiama conduction. Assegna poche parti non scritte ma da memorizzare, per poi seguire itinerari momentanei nel corso delle esecuzioni, indicando i cambi di strada con i movimenti del corpo. Ma tutto è preparato da un lungo lavoro in comune.

Steve Lacy (1934-2004), solista di sax soprano e compositore, amante delle escursioni solitarie (Straws 1977) come delle opere per ampi organici (Itinerary, 1991), assegna al fattore tematico un'importanza notevole nello stesso processo improvvisativo. Anthony Braxton (1945), multistrumentista (pressoché tutta la famiglia dei sax, flauti, clarinetti), ha un rapporto forte con la struttura e la scrittura (Creative Orchestra Music 1976, 1976) il che non gli impedisce di essere uno dei maggiori improvvisatori totali che si conoscano (For Alto, 1968). Un discorso analogo si può fare per Roscoe Mitchell (1940-), virtuoso degli stessi strumenti di Braxton, membro autorevole dell'Art Ensemble of Chicago. Tutti e tre questi musicisti hanno incontrato sulla loro strada in momenti diversi l'ensemble Musica Elettronica Viva, fondato a Roma nel 1966 da Alvin Curran (1938-), Frederic Rzewski (1938-) e Richard Teitelbaum (1939-), cresciuto nella temperie del Sessantotto italiano, presente nelle università occupate con performances di libera improvvisazione e più tardi impegnato in lavori di sintesi tra improvvisazione e scrittura (United Patchwork, 1978).

Scelsi, Stockhausen e altri casi emblematici

Un caso problematico è quello di Giacinto Scelsi (1905-1988). Per gran parte della sua vita questo stravagante compositore produce la sua musica, giocata su singoli suoni e sulla microtonalità, improvvisando dalle 11 di sera fino all'alba con uno strumento elettronico chiamato ondiola. Solo in un secondo tempo egli affida a fedeli collaboratori il compito di trascrivere per vari organici o voce o strumenti solisti la musica che ha improvvisato e debitamente registrato su nastro. Ora, la musica trascritta di Scelsi che ascoltiamo è improvvisazione o no? Risponde Giancarlo Schiaffini nei suoi Pensieri sull'improvvisazione (testo inedito): "Scelsi non improvvisava in pubblico, ma il suo stream of consciousness si trasferiva senza troppe alterazioni sulla pagina scritta".

Altro caso curioso in area “colta”, e qui il nome è quello di un gigante riconosciuto: Karlheinz Stockhausen (1928–2007). Lui improvvisatore? No e poi no, è la sua risposta. In qualche caso ha fatto “musica intuitiva”, dice. E noi scopriamo che si tratta di improvvisazione più integrale di quella jazzistica tradizionale, che Stockhausen ritiene abbinata per forza a qualche struttura preesistente, tematica, melodica, ritmica. Lo spiega in una intervista concessa a Libero Farnè per il numero di marzo 2005 della rivista “Musica Jazz”. Vi racconta l’avvicinamento per gradi successivi alla pura improvvisazione (pardon: alla “musica intuitiva”) di un gruppo di musicisti suoi collaboratori (insieme ad altri musicisti ospiti), con la sua regia del suono “in diretta”, durante la registrazione in una sola settimana nell’agosto 1969 di 14 pezzi del ciclo *Aus den sieben Tagen*.

Alle sedute di “musica intuitiva” stockhauseniana partecipano i quattro musicisti dell’ensemble New Phonic Art, che nasce proprio nel 1969: sono Vinko Globokar (1934–), trombonista e importante compositore dell’area “colta”, un iconoclasta che ama una sorta di “teatro della crudeltà” sonoro, Michel Portal (1935–), clarinettista–sassofonista–bandoneista, virtuoso vitalistico che spazia dal jazz alle partiture di Pierre Boulez (1925–) e Franco Donatoni (1927–2000), il diabolico dadaista percussionista Jean–Pierre Drouet (1935–) e il pianista–organista–compositore Carlos Roqué Alsina (1941–), portatore della visione elettronica nel gruppo nonché di quell’interesse per la gestualità che è comune a tutti e quattro. New Phonic Art esegue partiture scritte, ma a cavallo degli anni Settanta privilegia l’improvvisazione totale. Quella che ci fa ascoltare nello storico triplo Lp della Deutsche Grammophon (*Free Improvisation*, 1974), unica concessione della conservatrice casa tedesca a questo tipo di esperienze.

E chi troviamo a dividersi i solchi degli Lp della Deutsche Grammophon con New Phonic Art e con il quartetto Wired (che indaga sul live electronics)? Troviamo Iskra 1903: tre musicisti jazz che frantumano ogni possibile catalogazione di genere (è musica contemporanea, punto e basta), tre radicali, anzi estremisti, dell’improvvisazione totale e d’assieme. Sono Derek Bailey (1932–2005), chitarrista, Paul Rutherford (1940–2007), trombonista, e Barry Guy (1947–), contrabbassista. I loro sei brani che occupano le due facciate di uno dei tre Lp, brani un po’ intellettualistici, davvero da laboratorio, risalgono al 1963. Un timido annuncio dell’esplosione di quel vero e proprio movimento artistico europeo generato e nutrito dal jazz che dà alla libera improvvisazione il corpo, la generosità, lo slancio, la riuscita delle singole opere. Niente che regga il confronto in ambito “colto” (per quel che vale, ormai, questo termine), nemmeno – in un campo che si può definire “colto” solo parzialmente, e non certo per le scelte stilistiche – la lunga appassionante vicenda di improvvisazione collettiva di AMM, ensemble tuttora attivo, a sua volta non estraneo al jazz per quanto riguarda la formazione di Eddie Prévost, percussionista, e di Keith Rowe, chitarrista–manipolatore elettronico, i due musicisti che rappresentano la continuità del gruppo. AMM esordisce nel 1965 con la partecipazione del compositore

Cornelius Cardew (1936–1981), fondatore nel 1969 della Scratch Orchestra, dedica anche all'improvvisazione oltre che alla vertiginosa rotazione dei ruoli dei suoi membri.

È un movimento artistico: sul finire degli anni Sessanta musicisti inglesi, tedeschi, olandesi, tutti nati jazzmen, si aprono con fervore rivoluzionario (e qualche rigidità avanguardistica) alla libera improvvisazione, all'indeterminazione, al rumorismo, all'elettronica "povera" e dal vivo, alla dissoluzione della forma classica, senza disdegnare l'action music, il citazionismo, il gioco circense, la paradossale musica per banda. Nascono etichette indipendenti in Gran Bretagna (Incus), Germania (Fmp), Olanda (Icp). Tra i protagonisti, il siderale sassofonista Evan Parker (1944–), il cerebrale Derek Bailey, l'apocalittico sax–clarinetista Peter Brötzmann (1941–), i metafisici cabarettisti Misha Mengelberg (1935–), pianista, e Han Bennink (1942–), batterista, percussionista di ogni genere di oggetti, i campioni del "suono industriale" Paul Lytton (1947–) e Paul Lovens (1949–), percussionisti. Il loro nume tutelare, il genio da cui tutti discendono è, però, un afroamericano: il pianista Cecil Taylor (1929–), informale, ossessivo, capace di una ricomposizione costitutiva del nuovo linguaggio musicale dell'oggi. In tale direzione si muove in tempi più recenti la free improvisation nel cuore dell'Europa, con un'attitudine nomade dei musicisti principali che li spinge in terra americana, e con una visione globale che una formazione celebre, la Globe Unity Orchestra (dove suonano più o meno tutti, di tutti i Paesi, Usa compresi), anticipa già con il nome.

Il minimalismo

Il minimalismo si colloca tra le avanguardie europee e la lezione di John Cage. Le musiche di Young, Riley, Reich e Glass, composte di moduli minimali, chiedono all'ascoltatore di focalizzare la propria attenzione su minimi sfasamenti sonori. Si ridimensiona l'importanza del compositore tradizionale e si guarda a Oriente, cercando di creare uno spazio e un tempo diversi da quelli delle sale da concerto tradizionali. In Europa, tendenze minimaliste si riscontrano in Michael Nyman e nella ambient music di Brian Eno.

John Cage e i prototipi della musica minimalista

Il termine "minimalismo" nella storia del Novecento musicale indica l'esperienza di alcuni compositori americani, e poi anche europei, che a partire dagli anni Sessanta hanno composto musiche caratterizzate da moduli ripetitivi, inizialmente per organici ridotti, con l'intenzione di focalizzare l'ascolto del pubblico sulle minime variazioni timbriche, ritmiche, melodiche e armoniche delle composizioni. Il minimalismo nasce come reazione, da una parte al rigore dello strutturalismo europeo, dall'altra alla indeterminatezza introdotta dal compositore americano John Cage con le sue opere aleatorie. Tra questi due estremi il minimalismo trova un proprio equilibrio.

Nonostante ciò, tutti i compositori minimalisti fanno capo alla lezione di John Cage (1912–1992). In una celebre polemica, Cage contrappone la figura di

Erik Satie (1866–1925) a quella di Beethoven, affermando così l'emancipazione dalla tradizione musicale romantica, che vede la storia della musica come una serie di vette espressive secondo una progressione lineare, eurocentrica e illuminista. Nel pensiero e nell'opera di Cage, il compositore mette la sordina al proprio ego in favore di nuove possibilità musicali che si aprono all'intervento del caso, perché "la musica è preesistita all'uomo ed esisterà anche dopo la sua scomparsa", ricorda Cage. E soprattutto, "anche il silenzio è gravido di suoni". Questa è la lezione del cosiddetto brano silenzioso 4'33", in cui il pianista non esegue alcuna nota per la durata indicata dal titolo. Durante la prima esecuzione scoppia all'esterno dell'auditorium un providenziale temporale che fornisce opportuni tuoni e scrosci d'acqua alla performance.

Le composizioni di Cage per pianoforte solo degli anni Quaranta sono spesso indicate come prototipi della musica minimalista. Inoltre, l'interesse di Cage per le discipline orientali si ritrova in tutti i principali compositori minimalisti, LaMonte Young (1935–), Terry Riley (1935–), Philip Glass (1937–) e Steve Reich (1936–), seppure in diversa misura. Per loro, come per Cage, in contrasto con l'opera romantica, la focalizzazione su elementi e processi sonori minimi ha la valenza "di una cartolina postale". È l'unicità di ogni singolo evento, attraverso cui l'intera opera si compie e acquista senso. Così l'enfasi viene posta più sul meccanismo della composizione, sul suo processo generatore, che sull'opera come espressione dell'ingegno compositivo. Ascolto, esecuzione e composizione assumono quindi pari rilevanza.

Quel che accomuna il gruppo storico dei compositori minimalisti, sul piano operativo, è poi la scelta, dettata soprattutto da questioni pratiche e poco diffusa in ambito colto, di poter eseguire la propria musica in concerto accompagnati da piccoli ensemble. Per far questo, la concomitante affermazione della musica rock, proprio verso la metà degli anni Sessanta, suggerisce soluzioni che permettono di farsi ascoltare utilizzando sistemi di amplificazione dal vivo, nonché strumenti elettrici e più tardi elettronici, quali organi e bassi elettrici, sintetizzatori, tastiere multitimbriche, e anche impianti luce. L'evoluzione, poi, del supporto fonografico, ha influenzato il lavoro di questi musicisti, che nella distribuzione discografica hanno trovato un canale di promozione importante e privilegiato piuttosto trascurato dalle musiche di ambito colto più accademico.

LaMonte Young

Tra i precursori del minimalismo, dopo studi musicali regolari LaMonte Young incontra Cage a Darmstadt nel 1959, subendone fortemente l'influenza. Questa risulta evidente ai tempi della sua partecipazione al movimento artistico Fluxus, di cui fanno parte molti allievi di Cage. In questo periodo Young esplora diverse situazioni performative particolarmente in sintonia con il pensiero di Cage. Liberando delle farfalle durante una performance, per esempio, egli suggerisce che esistano dei suoni anche quando il nostro orecchio umano non è in grado di rilevarli.

Young è il compositore che più a fondo ha spinto la leva della sperimentazione, lasciando che il suono liberasse la propria essenza costitutiva, quasi indipendente dal lavoro del compositore. Interessato alla musica tradizionale indiana, Young collabora con il maestro di canto indiano Pandit Pran Nath, e i suoi lavori rinunciano a qualunque intenzione ornamentale, riducendo la composizione a una lenta e dilatata mutevolezza armonica, costruita su elementi minimi del tessuto sonoro, bordoni e armonici che assumono una funzione rituale. Come nei mantra della tradizione indiana, dove la musica smette di essere intrattenimento e diventa veicolo per la meditazione.

Terry Riley

Terry Riley dopo aver collaborato con LaMonte Young raggiunge un rilevante successo discografico con *In C* e con *A rainbow in curved air*, che agli inizi degli anni Settanta attraggono un vasto pubblico per via della loro piacevolezza timbrica, per l'andamento ipnotico e per la suggestione vagamente psichedelica, assai in voga in quegli anni. Anche la musica di Riley è molto influenzata dalla tradizione indiana. Nei suoi lavori, sia per strumenti acustici tradizionali che per sintetizzatori e strumenti della tradizione non occidentale, si aprono ampi spazi per l'improvvisazione, per il recupero del blues, e anche per l'utilizzo di organici più tradizionali, come nel caso del Kronos Quartet, quartetto d'archi per il quale Riley scrive *Cadenza on the Night Plain*.

Steve Reich

Nato a New York nel 1936, dopo aver studiato con Darius Milhaud (1892–1974) e con Luciano Berio (1925–2003), Reich fa parte del gruppo che esegue la registrazione di *In C* con Terry Riley. Tra i più autorevoli e interessanti compositori minimalisti, egli lavora inizialmente a pionieristiche sperimentazioni su nastro magnetico (*It's Gonna Rain*, *Come Out*, *Violin Phase*), che si basano su lievi ma sensibili sfasamenti temporali di materiali sonori semplici (un frammento di parlato, una frase eseguita al violino). L'evoluzione di questa tecnica porta a composizioni più complesse e affascinanti, con organici composti prevalentemente da percussioni. La musica ripetitiva di Reich non cerca alcun effetto ipnotico, ma vuole sollecitare la percezione dell'ascoltatore sulle minime variazioni del tessuto sonoro. Con l'avvento dei campionatori, che consentono di introdurre nella musica elementi non armonici (quali rumori e voci catturate dalla vita quotidiana) Reich compone *Different Trains*, per voci campionate e quartetto d'archi. In seguito Reich si è dedicato a opere di teatro musicale che al suono abbinano l'utilizzo dei video.

Philip Glass

Forse il più popolare tra i compositori minimalisti, Philip Glass è celebre autore di musiche per la danza (con le coreografie di Lucinda Childs e Twyla Tharp), per il teatro di Bob Wilson (*Einstein on the Beach*), per il cinema di Paul Schrader (*Mishima*), Martin Scorsese (*Kundun*), Peter Weir (*The Truman*

show), Stephen Daldry (The Hours), e per il cinema documentaristico di Goffrey Reggio nella trilogia "Qatsi". Glass è autore di molti album a proprio nome, di produzioni discografiche pop-rock, di opere di teatro musicale. La sua produzione si divide tra musica strumentale, eseguita con un proprio ensemble di fiati, tastiere elettroniche, piano e archi, l'opera contemporanea (Einstein on the Beach, The Civil Wars, Sathyagraha e Akhnaten), le collaborazioni pop-rock con Brian Eno (1948-) e David Bowie (1947-), la musica di scena per danza e teatro. Gli organici cambiano e così pure la durata dei lavori, dalle maratone delle opere fino alla miniatura dei suoi pezzi brevi, come nel caso dei brani contenuti in Glassworks oppure in Songs from Liquid Days, interessante connubio di nuova musica e forma canzone, con testi di Laurie Anderson, David Byrne, Paul Simon e Suzanne Vega.

Meredith Monk e la Lovely Music

La cantante, performer, coreografa e compositrice americana Meredith Monk (1942-) rappresenta un caso a parte nel panorama minimalista e contemporaneo in generale. La sua specificità è data soprattutto dall'aver creato una forma di teatro musicale che accosta aspetti coreografici a sperimentazioni vocali, insieme a musiche di chiara matrice minimalista. Monk ha fondato una compagnia (The House) con la quale produce ed esegue le proprie opere che, pur focalizzate sull'espressività vocale, fanno uso di pianoforte, tastiere elettroniche, fiati e, più recentemente, anche di una grande orchestra.

L'etichetta discografica Lovely Music, diretta dal compositore americano Robert Ashley, ha pubblicato diversi lavori dello stesso Ashley, come pure di Meredith Monk, David Behrman, Peter Gordon, Blue "Gene" Tyranny, Joan La Barbara, Pauline Oliveros e molti altri musicisti sperimentali, tra elettronica, musica concreta e minimalismo. Si tratta di esperienze confinanti con il minimalismo, spesso con accenti di sperimentazione più estrema.

Il minimalismo europeo

Presto la corrente minimalista si è spinta Oltreoceano. Sono molti in Europa i compositori domiciliabili all'indirizzo minimalista. Innanzitutto Michael Nyman (1944-), critico musicale e compositore inglese che ha conosciuto un'affermazione internazionale grazie alla colonna sonora del film di Jane Campion Lezioni di piano (The piano). Ma il suo lavoro, che attinge spesso a fonti classiche, per rielaborare i materiali con pressanti formulazioni iterative, ha accompagnato numerosi altri film, di Peter Greenaway (Il mistero dei giardini di Compton House, Lo zoo di Venere, Giochi nell'acqua, Il ladro, il cuoco, sua moglie e l'amante), di Patrice Leconte (Monsieur Hire) e di altri registi. Nyman è anche l'autore del volume Experimental music: Cage and beyond (Cambridge University Press, 1974), cui si deve il primo resoconto organico sulla nuova scena sperimentale di derivazione americana.

Ricordiamo qui anche il belga Wim Mertens, pianista e compositore che ha trovato una sua originale via al minimalismo, e l'italiano Ludovico Einaudi (1955-).

Brian Eno, l' Ambient Music e la collana Obscure

Sebbene il musicista e produttore discografico Brian Eno venga raramente incluso tra i minimalisti, sono numerosi gli elementi che permettono di associare il suo nome a quelli fin qui trattati. Eno non è per nulla estraneo alla lezione di Cage, innanzitutto. Ma se la musica di Cage appare multiforme e attraversata da correnti sperimentali che non sfuggono il confronto con le avanguardie musicali storiche, soprattutto per l'aspetto notazionale, la musica di Eno predilige pattern ripetuti, timbriche elettroniche, e soprattutto presta una particolare attenzione al formato discografico quale mezzo privilegiato di ascolto e diffusione della musica.

Eno nasce come musicista extracolto, nel gruppo rock dei Roxy Music, e presto si interessa di sintetizzatori, sperimentazione tramite montaggio su nastro magnetico, tecniche di registrazione multitraccia. Nella seconda metà degli anni Settanta teorizza una Ambient Music che rimanda direttamente alla "musica d'arredamento" suggerita da Erik Satie ai primi del Novecento. A questa musica per ambienti Eno dedica una serie di lavori discografici che avrebbero lo scopo di sonorizzare, fornendo un adeguato sfondo musicale, diversi spazi delle città contemporanee (aeroporti, gallerie d'arte). In queste produzioni Eno collabora con il bassista e produttore americano Bill Laswell, con il trombettista californiano Jon Hassell, con il compositore inglese Harold Budd, con il produttore e chitarrista canadese Daniel Lanois (produttore di U2, Peter Gabriel e Bob Dylan, fra gli altri). Inoltre, nella collana discografica Obscure, Eno raccoglie per la prima volta lavori di nuovi compositori sia di area minimalista (Michael Nyman, Gavin Bryars) che sperimentale (David Toop, Max Eastley).

La musica elettroacustica dopo il 1970

L'evoluzione della musica elettroacustica a partire dal 1970 è strettamente collegata allo sviluppo della tecnologia musicale, sia analogica che digitale. In un primo tempo tale sviluppo viene elaborato con modalità distinte negli studi di musica elettronica e nei centri per la musica informatica, distinzione poi superata dall'esclusivo utilizzo delle tecnologie digitali.

Contemporaneamente, si affermano importanti figure compositive che creano nuove prospettive musicali. Negli anni Ottanta e seguenti si fa un sempre maggiore impiego dell'elettronica dal vivo e di sistemi per la diffusione multicanale del suono.

L'evoluzione della tecnologia musicale

Dalla fine degli anni Sessanta ha inizio un periodo di notevoli cambiamenti nella tecnologia musicale: innanzitutto, si passa dalle apparecchiature dello studio di musica elettronica classico, in cui qualsiasi operazione di trasformazione è manuale, allo studio di musica elettronica automatizzato; inoltre, vengono introdotti dapprima i sintetizzatori (strumenti che contengono al loro interno le varie apparecchiature di uno studio di musica elettronica), e poi i mezzi di registrazione, sintesi e trasformazione del suono digitale. Il percorso non è comunque lineare: fino alla metà degli anni

Ottanta, le apparecchiature analogiche vengono utilizzate parallelamente ai vari sistemi di trattamento digitale del suono, sia hardware che software.

Lo studio in controllo di voltaggio è un esempio di studio di musica elettronica degli anni Settanta, in cui molti processi di generazione e trasformazione del suono possono essere realizzati mediante apparecchiature elettroniche di controllo.

Negli anni Settanta, si consolidano le ricerche effettuate da Max Mathews ai Bell Laboratories che danno vita al sistema Music V, un sistema software per la generazione e la composizione di brani musicali elettronici. Inoltre, agli inizi di questi anni, il compositore John Chowning (1934-) sviluppa un metodo per la sintesi del suono basato sulla modulazione di frequenza (FM). Questo tipo di sintesi avrà una diretta applicazione nella realizzazione di sintetizzatori digitali a basso costo, introdotti nel mercato musicale all'inizio degli anni Ottanta.

Gli stessi anni vedono la nascita di diversi tipi di sintetizzatori e sistemi di sintesi del suono basati sulla tecnologia digitale. Uno dei più famosi è il sistema 4X, sviluppato dal fisico italiano Giuseppe di Giugno (1937-) all'IRCAM, sistema che, nelle sue varie versioni, viene impiegato per la trasformazione del suono in tempo reale in alcune importanti opere musicali per strumenti ed elettronica degli anni Ottanta.

È importante ricordare le ricerche effettuate in Italia da Pietro Grossi (titolare, dal 1965, della prima cattedra di musica elettronica in un Conservatorio italiano) che hanno dato vita al sistema ibrido TAU 2, presso l'Istituto CNUCE/CNR di Pisa.

Con l'introduzione dei personal computer si assiste alla produzione di una serie di sistemi software e hardware che moltiplicano le possibilità di generazione, trasformazione e riproduzione del suono. Tali sistemi hanno un impatto notevole sia nell'ampliamento delle potenzialità offerte al compositore elettroacustico sia nella possibilità, sempre più frequente, di creare degli studi di musica elettroacustica personali.

Gli studi di musica elettronica e la computer music

Gli anni Settanta vedono la nascita di molti studi di musica elettroacustica e di centri di computer music che in qualche modo prendono il posto degli studi storici, con l'unica eccezione del Groupe des Recherches Musicales (GRM), fondato da Pierre Schaeffer (1910-1995).

Negli anni Settanta e Ottanta gli studi e i centri svolgono un'importante opera di ausilio alla realizzazione di composizioni di musica elettroacustica, di diffusione e di didattica di questi repertori. Un importante studio è l'Institut voor Sonologie di Utrecht, diretto da Gottfried Michael Koenig, in cui vengono parallelamente svolte attività di didattica, composizione e ricerca sulla composizione automatica. Il Groupe de Musique Experimentales di Bourges è di notevole importanza non solo per le sue attività compositive ma soprattutto per aver creato un concorso e un Festival di musica

elettroacustica con l'intenzione di incoraggiare e diffondere la produzione musicale anche nei paesi dell'Europa dell'Est o del Sudamerica. Il Groupe des Recherches Musicales è l'unico studio storico ancora esistente: la sua attività, presso l'Institut National de l'Audiovisuel, combina la produzione musicale, di compositori francesi e stranieri, la ricerca su strumenti per la trasformazione del suono e la programmazione di una serie di concerti in cui viene utilizzata l'orchestra di altoparlanti Acousmonium.

Nel campo della musica informatica (computer music), per iniziativa di Pierre Boulez (1925-) nasce nel 1975 l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique (IRCAM). L'IRCAM, anche per la presenza iniziale di importanti compositori e ricercatori quali Luciano Berio, Vinko Globokar, Jean-Claude Risset e Colin Matthews, rappresenta un rilevante centro per lo sviluppo di ricerche musicali legate alle nuove tecnologie, con la realizzazione sia di opere musicali che di nuovi strumenti sia hardware che software. Molti importanti compositori realizzano le loro opere all'IRCAM potendo usufruire di progetti di ricerca appropriati ai loro scopi compositivi.

Negli Stati Uniti uno dei maggiori centri è il Center for Computer Assisted Research in Music and Acoustics (CCRMA) della Stanford University, che lega le sue attività alle ricerche sulla sintesi in modulazione di frequenza svolte da John Chowning. Sempre legato alla sintesi in FM, ma anche alla realizzazione di opere mediante la sintesi e ri-sintesi granulare, è il Sonic Research Studio della Simon Fraser University a Vancouver in Canada, diretto dal compositore Barry Truax (1947-).

In Italia, dalla metà degli anni Settanta fino ai primi anni Novanta, si distinguono due centri. Il Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova, istituito nel 1979 grazie al lavoro svolto da Giovanni Battista De Biasi e dai suoi collaboratori, luogo in cui hanno realizzato molte opere compositori italiani e stranieri, e il Reparto Musicologico del CNUCE/CNR di Pisa, fondato da Pietro Grossi, le cui ricerche sono orientate principalmente sulla composizione algoritmica. Attualmente, uno dei centri più attivi è il Centro Tempo Reale di Firenze, fondato da Luciano Berio, la cui produzione musicale riguarda principalmente la realizzazione di opere musicali con elettronica dal vivo, fra cui alcune importanti composizioni di Berio stesso.

Negli ultimi anni, in Italia è stato fondato il CEMAT, un'associazione che promuove varie attività di diffusione della musica elettroacustica italiana anche all'estero. Una delle prime associazioni italiane è stata l'AIMI (Associazione Italiana di Informatica Musicale). Fra le associazioni internazionali si devono ricordare la CIME (Confédération Internationale de Musique Electroacoustique) e l'ICMA (International Computer Music Association).

Le esperienze compositive

Due importanti compositori, che si collocano nel solco della tradizione della musica concreta sono François Bayle (1932-) e Bernard Parmegiani (1927-). Bayle, con il lavoro l'Experience acoustique (1972), espande il concetto di

musica acusmatica (musica in cui non si vedono le sorgenti che producono i suoni) cercando di creare un vero e proprio "teatro dell'ascolto". Parmegiani è un compositore interessato alla elaborazione della materia sonora: il *De Natura Sonorum* (1974) è un perfetto esempio del suo approccio compositivo.

Sul versante della musica realizzata esclusivamente mediante computer, le due figure più importanti a partire dagli anni Settanta sono John Chowning e Jean-Claude Risset. Un interesse compositivo di Risset è l'espansione, mediante la sintesi del suono, del concetto di armonia in quello di timbro. Il suo lavoro *Sud* (1986) è forse uno dei pochi esempi in cui convivono l'estetica compositiva basata su astrazioni progettuali e alcuni aspetti della tradizione della musica concreta. Nel suo lavoro *Stria* (1987) Chowning crea uno spazio armonico correlato con gli spettri dei suoni generati con la sintesi in FM.

Un caso singolare è sicuramente il compositore Luc Ferrari (1929-2005), che dopo un'esperienza con il GRM, crea un approccio nuovo alla composizione elettroacustica, realizzando brani in cui i suoni presi dal mondo reale non vengono trasformati, ma sono ri-montati in modo da creare quello che lui chiama musica aneddotica. Un altro importante compositore di questa generazione è Francis Dohmont (1926-), il cui stile compositivo risiede in un legame stretto fra elementi narrativi e sonori.

La generazione successiva esprime tre personalità importanti sia per il loro contributo compositivo sia per quello teorico. Denis Smalley (1946-) ha sviluppato un eccezionale artigianato della manipolazione sonora, con una stretta relazione fra materiale e forma, come nel caso di *Valley Flow* (1992). Smalley ha inoltre pubblicato numerosi saggi in cui ha definito la spettromorfologia, uno sviluppo dell'approccio tipo-morfologico schaefferiano allo studio e all'analisi della musica elettroacustica.

Trevor Wishart (1946-) si è per lungo tempo dedicato alle possibilità di utilizzo della voce come materiale per la composizione elettroacustica. Il suo *Tongues of Fire* (1994) è un esempio di come un evento vocale possa dare vita a una moltitudine di mondi sonori diversi.

Barry Truax si è inizialmente interessato all'applicazione di metodologie stocastiche per la composizione di brani musicali mediante la sintesi in FM. Negli ultimi anni, si è invece dedicato allo sviluppo della ri-sintesi granulare come mezzo per comporre utilizzando suoni provenienti dal mondo reale.

L'elettronica dal vivo e la diffusione del suono

Dagli anni Settanta in poi si assiste a una sempre maggiore integrazione fra strumenti acustici e suoni elettroacustici. Le interazioni possono essere di vario tipo, da una virtuale duplicazione del suono strumentale, ...*Sofferte Onde Sonore...* (1976) di Luigi Nono (1924-1990), allo sviluppo di relazioni armonico/timbriche, *Verblendungen* (1984) di Kaija Saariaho (1952-).

Gli anni Ottanta vedono la nascita di alcune importanti composizioni in cui tre fra i più importanti compositori del dopoguerra si cimentano con l'espansione della scrittura orchestrale per mezzo dell'elettronica dal vivo.

In Répons (1981–1984), per sei solisti, ensemble da camera, nastro ed elettronica dal vivo, Boulez sfrutta le prime possibilità della manipolazione del suono in tempo reale, mediante la macchina 4X, per modificare a livello spaziale e timbrico le strutture sonore eseguite dai sei solisti.

Nell'opera Prometeo (1984–1985), Luigi Nono articola, mediante sistemi di elettronica dal vivo, movimenti nello spazio, modifiche timbriche e temporali, creando, attraverso la diffusione sonora con altoparlanti, differenti tipi di spazi sonori.

Nel suo lavoro Ofanim (1988–1997), per due cori di bambini, due gruppi strumentali, voce femminile ed elettronica, sottoposto a varie revisioni, Berio utilizza l'elettronica dal vivo per creare ramificazioni e accumulazioni di altezze, ritardi temporali di eventi suonati dagli strumenti dal vivo e differenti tipologie di percorsi spaziali. Berio utilizza l'elettronica anche in uno dei suoi ultimi lavori, L'altra voce (1999) per flauto contralto, mezzosoprano ed elettronica. Una delle applicazioni dell'elettronica in questo lavoro serve a creare, mediante varie tecniche di trasformazione, una sorta di tessitura armonica che si estende e sviluppa attraverso l'intera composizione.

Fin dal 1990, si è sentita la necessità di ampliare le possibilità di diffusione della musica elettroacustica. Sono così nati dei sistemi di diffusione composti da numerosi altoparlanti, in modo da dare l'opportunità al compositore di ampliare la dimensione spaziale del proprio brano. Uno dei sistemi più importanti è l'Acousmonium, realizzato dal GRM sulla base dell'idea di avere differenti tipi di altoparlanti per la proiezione (principalmente frontale, ma anche laterale e posteriore) del suono. Un altro sistema è il BEAST (Birmingham Electro Acoustic Sound Theatre), realizzato da Jonty Harrison (1952–) per avvolgere l'ascoltatore con differenti punti di diffusione.

La scoperta del suono: Scelsi, Sciarrino e lo spettralismo

Nella seconda metà del XX secolo, le scoperte scientifiche e le invenzioni tecnologiche sul suono hanno consentito di penetrarne i segreti e di usarli a fini espressivi, come avviene nelle musiche di Giacinto Scelsi, di Salvatore Sciarrino e di alcuni compositori francesi, quali Gérard Grisey, Hugues Dufourt e Tristan Murail, riuniti nella corrente dello "spettralismo".

Approcci compositivi al concetto di "suono"

Henry James

Il carteggio Aspern: America ed Europa

Quando gli americani si recavano all'estero nel 1820, compivano un'impresa romantica, quasi eroica, se la si confronta col perpetuo traghettare dei giorni nostri, di quest'epoca in cui la fotografia e altre invenzioni hanno

completamente annullato ogni sorpresa. Miss Bordereau si era imbarcata con la sua famiglia su un traballante brigantino nei giorni in cui i viaggi erano lunghi e i contrasti acuti; aveva provato varie emozioni sull'imperiale di gialle diligence, aveva passato notti in locande sognando i racconti di altri viaggiatori e, raggiunta la città eterna, era stata colpita dalla bellezza delle perle romane, degli scialli, delle spille a mosaico. In tutto questo v'era qualcosa di commovente per me, che spesso, con la fantasia, tornavo a quell'epoca. Se adesso era Juliana Bordereau a ricondurmi, in altri tempi Jeffrey Aspern v'era riuscito con maggiore efficacia. [...] Nel suo paese aveva passato il più degli anni e la sua musa, come si soleva dire allora, era intrinsecamente americana. Era questa la ragione per cui l'avevo tanto apprezzato fin dal principio: perché in un'epoca in cui il nostro paese era stato nudo e crudo e provinciale, quando della famosa "atmosfera" che si crede gli faccia difetto non si avvertiva neppure la mancanza, allorché la letteratura fioriva isolata e l'arte e la bellezza erano quasi inesistenti, egli aveva trovato il modo di viverci e di scrivere come uno fra i primi.

H. James, *Il carteggio Aspern*, Torino, Einaudi, 1978

È strano affermarlo, ma quando si parla di musica, una delle maggiori difficoltà è quella di parlare del suono. Il concetto di suono è così ovvio, è così connaturato alla musica, che sembra proprio inutile definirlo: tutti già sanno cos'è. Certamente, il suono di un'automobile che passa nella strada sottostante non è un suono musicale, eppure anche su questa distinzione si potrebbe discutere all'infinito: John Cage (1912-1992) include anche i "suoni-ambiente" nell'esperienza del musicale, e Raymond Murray Schafer, nel suo famoso libro *Il paesaggio sonoro*, non è molto lontano da posizioni come queste. D'altra parte i "rumori" degli strumenti a percussione sono sempre stati una componente necessaria delle musiche di ogni parte del mondo. Ma, a parte il problema spinoso del rapporto suono-rumore, ci sono altri aspetti che rendono difficile parlare del suono: se dovessimo descrivere ad esempio quali sono le caratteristiche "sonore" di una musica che stiamo ascoltando ci troveremmo un po' in difficoltà. Insomma, il "suono" che cos'è? È la voce di un cantante o di uno strumento? È l'energia con cui la voce viene articolata? È quel particolare effetto che si ha quando tanti strumenti suonano insieme sovrapponendosi o talvolta ammassandosi l'uno con l'altro? Il suono musicale potrebbe essere tutte queste cose messe insieme. Ma potrebbe essere anche altro. Se io sento ad esempio la voce di un violino e vengo attratto da quella suggestione (e non dalla melodia che il violino sta suonando), se concentro la mia attenzione sul meraviglioso intrico di oscillazioni che quel suono produce, sul modo dolce con cui una certa nota inizia, sulla delicatezza della sua estinzione, sulle infinite e cangianti sfumature di vibrato che entrano nella sua esecuzione, ascolto unità di tempo infinitesime, ma straordinariamente vive. Anche questo è suono.

Il concetto di suono e l'esperienza di tutto ciò che ho appena ricordato sono scoperte moderne. Certo, anche prima di oggi queste cose esistevano, ma, perlomeno in Europa, venivano tenute, per così dire, in sottordine: non erano

in primo piano nella coscienza dei musicisti e degli ascoltatori. Quando nel Rinascimento si scrivevano musiche sul cui spartito compariva l'indicazione "per ogni sorta di strumenti", ciò significava che per la cultura di quell'epoca la cosa più importante era l'ascolto di melodie e di contrappunto: il suono con il quale venivano eseguite era un'entità di supporto, importante, ma non primaria. L'attenzione al suono emerse gradualmente nei secoli, da quando si formarono i primi complessi strumentali, in epoca barocca, a quando si imposero le grandi orchestre sinfoniche ottocentesche. Fra Ottocento e Novecento, nell'epoca di Rimskij-Korsakov e di Debussy, sapienti dosaggi strumentali cominciano a venire ricercati e attesi per la delizia dell'orecchio, e acquistano peso nella grammatica musicale. Con la musica elettronica della seconda metà del Novecento, il suono emerge poi come componente fondamentale, se non unica, del comporre. Ma un passo in più si fa con l'arrivo del computer e con la sua prodigiosa velocità di calcolo: a quel punto il "comporre con i suoni", che è sempre stato alla base del fare musica, tende a tramutarsi sostanzialmente nell'attività di "comporre i suoni". La curiosità per i misteri della vibrazione di un corpo elastico, e per le infinite sfumature espressive che da quell'indagine possono scaturire, cambia radicalmente lo statuto delle musiche d'avanguardia. I sintomi di quel cambiamento, tuttavia, non si manifestano solo nell'ambito delle musiche "tecnologiche". Anzi, le invenzioni più significative si trovano forse nella musica strumentale. Ne sceglieremo qui tre esempi importanti.

Tre itinerari convergenti

Per quanto riguarda la musica italiana parleremo di due casi fuori contesto rispetto alle tendenze allora dominanti dello strutturalismo, nato in Germania in seno alla scuola di Darmstadt: quello di Salvatore Sciarrino (1947-) e quello di Giacinto Scelsi (1905-1988). Il primo vive un'esperienza rara in tutta la musica contemporanea: quella d'imporsi giovanissimo all'attenzione generale, e di imporsi subito con una chiave stilistica propria. Il tema più tipico della sua musica è quello della ricerca dei limiti fra il suono e il silenzio, del suono nel suo momento genetico primordiale, o nel suo stato precedente l'estinzione. In una situazione come questa, la "composizione del suono" diventa essenziale: ogni corpo vibrante (e questa è una legge della fisica, ma anche della musica) produce un suono, ma produce anche innumerevoli altri suoni ("suoni armonici") che normalmente non si sentono indipendentemente l'uno dall'altro, ma si fondono e creano un timbro globale. Ad esempio una corda vibra nella sua interezza, ma vibra anche dividendosi in due, tre, quattro, cinque... parti, e ciascuna parte produce un suo suono, debole, debolissimo, ma esistente. Ci sono tecniche strumentali particolari, in grado di mettere in rilievo e rendere udibili questi suoni "parziali". La fantasia di Sciarrino è inesauribile nel creare fasce ben dosate di suoni armonici sovrapposti, unità vibranti mobili, traslucide, trasparenti. È anche inesauribile nel cercare corrispondenze fra suoni e immagini visive o poetiche: a volte arcaiche e ispirate alla mitologia greca, come l'opera in un atto *Amore e*

Psiche, altre volte oscure e inquietanti, legate alla coscienza e subcoscienza europea come Aspern, dal racconto omonimo di Henry James.

La scoperta del suono è per Scelsi la risoluzione di una violenta crisi non solo artistica, ma esistenziale, che lo colpisce quand'egli è ormai quasi cinquantenne. In campo estetico domina in lui la delusione per un "comporre" che ha perso le ragioni di una tradizione centenaria: si deve comporre per chi e per che scopo? Così il suono gli si presenta improvvisamente come un'immagine misterica, come l'epifania di un evento "altro" più vero e più autenticamente umano di quello a cui i destini tradizionali della musica sembrano legati: così la verità delle illuminazioni filosofiche orientali diventa per lui un valore esistenziale e al tempo stesso musicale. Un valore fine a se stesso, capace di dar senso alla vita indipendentemente dal fatto che la musica circoli in società. L'isolamento in cui Scelsi vive, che si sta risolvendo solo ora a oltre vent'anni dalla morte, è coerentemente inscritto in questa concezione. Nel suo caso il "suono" è soprattutto immaginato come oggetto di contemplazione, come realtà fuori dal tempo sociale e fuori dal tempo musicale. Nelle sue musiche il termine "tensione" non significa "tendere verso", non significa "stare per raggiungere", ma significa "essere in un campo di forze in movimento". Lo strumento di questa mobile staticità, scopo della musica e della vita stessa, è costituito da infinitesime variazioni di timbro, d'intensità e d'altezza (in quest'ultimo caso intervalli "microtonali" al di sotto del semitono) che continuamente si alternano e creano avventure immaginifiche, ma senza l'attesa di un obiettivo finale. Ne sono testimonianza ad esempio i Quattro pezzi per orchestra sopra una nota sola (1959).

Non a caso i musicisti francesi che vanno sotto il nome di "spettralisti" (Grisey, Dufourt, Murail e altri) frequentano Scelsi negli anni Cinquanta e Sessanta. Lo "spettro" di cui parlano è naturalmente lo "spettro sonoro" cioè l'insieme di tutte le possibilità udibili, che comprende i suoni armonici, le connessioni intervallari microtonali e le proprietà timbriche scoperte dalla computer music. Lo spettro sonoro viene esplorato in tutte le sue potenzialità: l'idea di "comporre suoni" trova a questo punto la sua realizzazione più matura. Le composizioni degli spettralisti utilizzano sia suoni di computer sia suoni strumentali ottenuti con tecniche non troppo dissimili da quelle di Sciarrino o di Scelsi, ma recuperano anche una nuova capacità di costruire ampi brani drammaticamente articolati. È come se la scoperta di risorse sonore inedite dia loro una fiducia nella comunicazione musicale che le avanguardie in genere stanno perdendo. Ne sono testimonianza ad esempio, opere come L'icone paradoxale. Hommage à Piero della Francesca di Gérard Grisey o come L'esprit des dunes di Tristan Murail.

Schnittke, Parte lo spiritualismo dell'Europa dell'Est

Una forte vocazione alla spiritualità rappresenta, da qualche decennio a questa parte, il filo conduttore dell'esperienza creativa di molti musicisti nati nelle aree geografiche dell'ex Unione Sovietica. L'esigenza di esprimere

messaggi spirituali, spesso alimentata da una profonda fede religiosa, si risolve in una musica non convenzionale, orientata verso un'ardita sperimentazione linguistica ed espressiva, pervasa da un'aura di misticismo e capace di trasportare l'ascoltatore verso nuove dimensioni del tempo e dello spazio sonoro cariche di silenzio e mistero.

Lo spiritualismo dell'Est e la riscoperta delle radici culturali

L'idea che l'arte debba trovare la sua principale ragion d'essere in una profonda tensione morale nei confronti della sfera della spiritualità ricorre con particolare insistenza tra i compositori dell'Est europeo: un'aspirazione che ha saputo varcare i confini della musica religiosa destinata al culto e alla funzione liturgica, manifestandosi con assoluta evidenza in ogni altro genere e repertorio musicale. Raramente il tema religioso viene chiamato in causa come mero pretesto ispirativo: la sua presenza, in quanto libera scelta dell'artista, è sempre lievitata da un'intenzione consapevole e da motivazioni creative profonde. Più che rimanere relegato nella sfera del privato, il riferimento alle tematiche spirituali viene spesso esibito con forza, tenacia e convinzione: "per quanto non religiose in senso liturgico", spiega Galina Ustvolskaja, l'allieva prediletta di Dmitrij Sostakovic (1906-1975) nata a Pietrogrado nel 1919, "le mie opere sono piene di spirito religioso, e secondo me possono produrre il loro effetto migliore in una chiesa, senza introduzioni e senza analisi scientifiche".

Interpretare un fenomeno così vistoso come un'inevitabile reazione al tramonto dell'utopia rivoluzionaria del materialismo sovietico - una nuova età dello "spirito" contrapposta al precedente dominio della "materia" - è una chiave di lettura plausibile, ma non risolutiva. È fuor di dubbio che dopo la morte di Stalin, e ancor più nell'epoca del lento e successivo "disgelo", gli artisti si siano progressivamente affrancati dall'onere di trasmettere la visione del mondo propagandata dal realismo socialista. Il rifiuto del passato recente non basta tuttavia a giustificare la portata del fenomeno: la vocazione dell'arte a esplorare le regioni dello spirito affonda infatti le sue radici nella tradizione più remota della cultura russa, se è vero, come annota Piero Gobetti nel 1921, che "la Russia è, nella storia moderna, la patria naturale di tutti i misticismi". Ancora oggi, per i compositori dell'Est, l'opposizione tra razionalità e mistero si configura come contrapposizione tra Occidente e Oriente, e risale in ultima analisi all'eredità musicale di Aleksander Skrjabin, che con le sue utopie esoteriche - influenzate, più che dalla religione, dalle filosofie indiane dell'estasi, dal pensiero teosofico e dal decadentismo letterario - ha saputo anticipare in modo assai eloquente, fin dall'inizio del XX secolo, l'aspirazione alla trascendenza che nei decenni successivi avrebbe alimentato la poetica creativa di tanti musicisti sovietici. Nonostante le censure del regime, gran parte di questi compositori ha avuto modo di entrare in contatto con l'esperienza delle avanguardie europee del secondo dopoguerra: un frutto proibito, e dunque assai prelibato, che molti musicisti nati negli anni Trenta e Quaranta non hanno disdegnato di assaporare durante la loro prima stagione creativa.

Ben presto, tuttavia, l'esigenza di forgiare un'identità autonoma rispetto allo stile internazionale ha messo in atto un movimento di emancipazione paragonabile a quello delle scuole nazionali del XIX secolo, inducendo gran parte dei musicisti dell'Est a riscoprire e valorizzare le proprie radici culturali. Valentin Silvestrov, nato a Kiev nel 1935, è stato tra i primi a sperimentare la possibilità di conciliare l'approccio concettuale delle avanguardie occidentali con un atteggiamento intuitivo venato di misticismo: basta ascoltare un pezzo come *Misterium per flauto e 6 gruppi di percussioni* (1964), *skrjabiniano* fin nel titolo, per verificare come il rigore del pensiero seriale possa magicamente conciliarsi con l'universo del mistero, popolato da libere gestualità incantatorie dal sapore mistico e rituale.

Anche il russo Alfred Schnittke (1934-1998) è attratto inizialmente dalle tecniche seriali per poi approdare, con la *Prima Sinfonia* composta tra il 1968 e il 1972, a una scrittura polistilistica che combina citazioni mutuata da fonti assai eterogenee: jazz, musiche per film, classici - Beethoven, Chopin, Strauss, Ciajkovskij - musiche per banda, canzoni patriottiche. "Mescolo gli stili e li trasformo", spiega il compositore, "non per trarne una sintesi, ma per creare una scrittura polistilistica nella quale tutte le diversità degli stili sono usate come tasti di un'unica grande tastiera". Le potenzialità di una scrittura intessuta di memorie musicali sono già state esplorate da vari esponenti delle avanguardie europee come Zimmermann, Henri Pousseur, Mauricio Kagel e Luciano Berio: ciò che contraddistingue l'eclettismo di Schnittke, tuttavia, è la natura fortemente simbolica, quasi metafisica, delle sue associazioni. Nel riflettere la pluralità di strati che abitano la coscienza dell'uomo moderno, il polistilismo enfatizza la dimensione etica del lavoro dell'artista, che spesso organizza i suoi materiali in vista dell'enunciazione di un preciso messaggio extramusicali: realizzare un grande affresco dell'Apocalisse, ad esempio, è l'obiettivo programmatico sotteso alla *Prima Sinfonia*. Non è raro che le opere di Schnittke si colorino di forti tinte religiose: emblematico il caso della *Quarta Sinfonia* (1984), in cui l'autore si cimenta in un arduo esercizio di stilizzazione di vari tipi di musica liturgica (ortodossa, cattolica, protestante ed ebraica). Il messaggio che Schnittke intende trasmettere ai suoi ascoltatori è che, al di là delle differenze di pratiche e liturgie, queste religioni condividono un importante nucleo spirituale originario: ecco dunque che le quattro confessioni si incarnano in quattro temi ben connotati che si dibattono in stridenti dissonanze fino a ricongiungersi, alla fine del pezzo, in una calda e riconciliante armonia diatonica.

Anche la compositrice Sofija Gubajdulina, nata in Tataria nel 1931 da madre russa e padre di origine islamica, indica come tema dominante della sua arte "la vita spirituale di ogni tempo". Un'attitudine che emerge non solo nelle composizioni vocali, spesso basate su testi biblici, ma anche nelle opere strumentali, caratterizzate da titoli emblematici come *Offertorium* (1980) - il concerto per violino e orchestra dedicato a Gidon Kremer, che dall'inizio degli anni Ottanta contribuisce a far conoscere la sua musica al pubblico

occidentale – o *Le ultime sette parole* (1982) per violoncello, bajor e archi, articolato in sette episodi scanditi dai versetti evangelici che riportano le ultime parole di Gesù sulla croce. L'immagine della Passione assume un ruolo cruciale in gran parte delle sue opere, dove sia gli organici strumentali che i gesti degli esecutori si inscrivono in un universo simbolico dominato dal disegno della croce.

Occorre tuttavia precisare che l'esigenza di una musica venata di ascetismo, visionaria, attenta agli echi provenienti dall'antico cristianesimo ortodosso e alle tradizioni rurali in via di estinzione, è fenomeno assai diverso dallo spiritualismo a buon mercato di tanta musica new age dilagante nei Paesi occidentali, dove un pensiero ampiamente "secolarizzato" tende a nutrirsi di misticismo alla stregua di un'omeopatica cura antistress. Nelle regioni dell'Est, la vocazione alla spiritualità nasce dall'imperativo morale di restituire la cultura russa alla sua ancestrale vocazione messianica: non è un caso se, di fronte alla domanda capitale posta a titolo di un saggio del 1897, – *Che cos'è l'arte* – Lev Tolstoj non possa far altro che spiegare che il valore di un artista si misura in base alla rispondenza delle sue opere alla coscienza religiosa del suo popolo e del suo tempo.

L'aspirazione a una musica autenticamente religiosa, capace di accostarsi all'idea stessa di trascendenza attraverso un linguaggio semplice e scarnificato, è il filo conduttore dell'esperienza di Arvo Pärt, nato in Estonia nel 1935. *Tabula rasa* è il titolo di un pezzo del 1977 con cui – dopo un periodo di silenzio creativo durante il quale il compositore si immerge nello studio della musica sacra medievale e rinascimentale e matura una netta presa di distanza dal linguaggio delle avanguardie europee utilizzato nelle opere precedenti – Pärt inaugura lo stile della "tintinnabulazione" (dal latino *tintinnabuli*, campane): "La tintinnabulazione è un'area in cui a volte comincio a girovagare quando cerco delle risposte – nella mia vita, nella mia musica, nel mio lavoro... la complessità e la pluralità servono solo a confondermi e io devo cercare l'unità... tutto ciò che è secondario si sgretola. La tintinnabulazione è proprio questo. In quel momento io sono solo con il silenzio. Ho scoperto che è sufficiente anche una sola nota, se viene suonata bene. Questa nota, o una pausa, o un momento di silenzio mi confortano". L'obiettivo del compositore è dunque quello di ottenere il massimo della comunicazione con il minimo dei mezzi espressivi. Gran parte delle sue opere, spesso destinate all'uso liturgico come *Summa* (Credo, 1977), *Magnificat* (1989), *Berliner Messe* (1990), sono caratterizzate dalla persistenza di un'unica triade di tonica che funge da centro di gravitazione di un incedere ciclico e ripetitivo: un ritmo ipnotico che annulla il flusso temporale, trascinando l'ascoltatore verso un'autentica esperienza di contemplazione mistica.

Anche il compositore georgiano Giya Kancheli (1935–) condivide con Pärt l'idea che la musica, per accedere alle regioni dello spirito, debba isolarsi dai "rumori" del mondo e aspirare alla massima povertà di materiali e mezzi espressivi: "ad ogni nuovo pezzo, il suo linguaggio musicale diventa sempre

più semplice". Attraverso l'utilizzo di tecniche di articolazione minimale, Kancheli realizza nei suoi pezzi una condizione di "stasi dinamica" capace di produrre in chi l'ascolta un effetto cullante e incantatorio.

Ben più radicale la posizione del russo Aleksandr Knaifel' (1943-), che attraverso l'estrema valorizzazione del silenzio si avvicina a una nozione del tempo musicale prossima alla stasi totale: un tempo mistico, quasi immobile, che richiede all'ascoltatore un vero e proprio esercizio ascetico. Secondo un antico testo bizantino di Dionigi l'Areopagita, più si sale nella gerarchia degli angeli e meno parole si hanno a disposizione: l'angelo più alto ha una sola sillaba e, sopra di lui, il verbo divino si compie nel silenzio. Nella sua aspirazione ad accostarsi alla sfera del trascendente, la musica di questi compositori ci pone di fronte a un universo morale granitico e imperturbabile, assai distante da quella spiritualità inquieta e balbettante che ha contraddistinto l'esperienza della modernità occidentale: al di là del divario di storie e tradizioni culturali, rimane il fatto che una vocazione alla spiritualità così intransigente e assoluta ha saputo concretizzarsi in uno stimolo creativo di straordinaria efficacia, orientando la ricerca compositiva verso l'esplorazione di nuovi orizzonti sonori.

La svolta degli anni Ottanta

All'inizio degli anni Ottanta del Novecento, con la crisi dell'avanguardia, entra in scena una nuova generazione di musicisti portatori di valori che minano le basi della "cultura della modernità" in cui si era identificato il XX secolo. Al rigorismo intellettuale della Nuova Musica i compositori "postmoderni" oppongono il diritto di scegliere liberamente i propri modelli nel segno di un ritrovato desiderio di espressività e di comunicazione che li porta a rivalutare gli aspetti percettivi della musica e a riscoprire forme e sintassi del passato. Nel contempo la crisi delle grandi ideologie del dopoguerra e l'incipiente globalizzazione creano un terreno favorevole a nuove forme di pluralismo culturale, di mescolanza di generi e di integrazione fra musica colta e di consumo.

Il postmoderno in musica

Jean-François Lyotard

Pluralità postmoderna e declino delle metanarrazioni

La pragmatica sociale non ha la "semplicità" di quella scientifica. È un mostro formato dalla embricazione di reti, di classi, di enunciati eteromorfi (denotativi, prescrittivi, performativi, tecnici, valutativi, ecc.). Non vi è alcun motivo di pensare che sia possibile determinare metaprescrizioni comuni a tutti questi giochi linguistici e che un consenso rivedibile, come quello che regna in un dato momento nella comunità scientifica, possa comprendere l'insieme delle metaprescrizioni che regolano il complesso degli enunciati che circolano nella collettività. È anche all'abbandono di questa credenza che è legato l'attuale declino delle narrazioni legittimanti, siano esse tradizionali o "moderne" (emancipazione dell'umanità, divenire dell'Idea). È parimenti la

perdita di questa fede che l'ideologia del "sistema" si appresta ad un tempo a colmare con la sua pretesa totalizzante e ad esprimere col cinismo del suo criterio di performatività.

J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1982

Negli anni Settanta del Novecento la carica innovativa dei fenomeni d'avanguardia che hanno caratterizzato la musica colta occidentale nel secondo dopoguerra si esaurisce. La chiave di volta è la scomparsa dei presupposti intellettuali su cui si è formata un'intera generazione di compositori che si sono riconosciuti nella Nuova Musica: l'utopia della rigenerazione infinita dei linguaggi, la provocazione musicale come strategia di coinvolgimento sociale, la ricerca del "nuovo" come sfida permanente alla percezione sonora, alle convenzioni d'ascolto, alle istituzioni della cultura di massa.

Sebbene la svolta dovrà assumere il carattere di una cesura storica – resa più evidente dal ricambio generazionale – il cambiamento si consuma tuttavia senza eccessive polemiche né discussioni accanite. È anzi l'assenza di veri manifesti programmatici, quasi una diffidenza per le scelte poetiche troppo radicali e per i sistemi teorici onnicomprensivi, a caratterizzare il nuovo scenario della musica contemporanea nei confronti della fase precedente, così propensa alle contrapposizioni frontali, alle speculazioni astratte, all'elaborazione intellettuale. Dopo un quarto di secolo nel quale i compositori d'avanguardia si sono mossi alla stregua di una scientific community attorno ad alcune parole d'ordine generali – serialismo, strutturalismo, sperimentalismo, alea, happening – emerge all'improvviso una germinazione spontanea e caotica di indirizzi individuali, meno interessati a sottoscrivere un'appartenenza di scuola che non a riscoprire nella musica, su basi empiriche e soggettive, facoltà comunicative e risonanze interiori a lungo rimosse. A questa frammentazione corrisponde una proliferazione di etichette e di "ismi" nel tentativo, ora apologetico ora denigratorio, di trovare un denominatore comune di un fenomeno che rimane in larga parte fluido e sfuggente: si è parlato di trans- e di postavanguardia, di nuova semplicità, di neosoggettivismo, di neoromanticismo, di nuove tonalità, tutte definizioni nelle quali è implicito l'abbandono delle presunzioni avveniristiche, sostituite da un nuovo desiderio di confrontarsi senza inibizioni con il proprio passato.

Nell'insieme, le nuove tendenze configurano in musica qualcosa di simile a ciò che all'epoca si comincia genericamente a indicare come "postmoderno": un concetto in cui è implicito un capovolgimento di valori rispetto a quella "cultura della modernità" in cui si è sino allora identificato il XX secolo. Il termine non è nuovo, essendo stato impiegato sin dai primi anni Sessanta in America per indicare alcune correnti letterarie e architettoniche radicali. Arrivando in Europa però assume un nuovo e più generale significato nell'interpretazione del filosofo Jean-François Lyotard che in un fortunato saggio del 1979 (*La condition postmoderne*) definisce con quel termine la situazione della società postindustriale nell'ultimo scorcio del XX secolo: vale

a dire, la società atomizzata dell'informazione e della telematica, della promiscuità dei messaggi e dei codici, caratterizzata dalla perdita di forti sistemi di riferimento all'interno di un'offerta culturale sempre più pletorica e indifferenziata, dove ciascuno può ormai scegliere autonomamente senza limiti di spazio e di tempo né gerarchie univoche di valore. Se l'epoca della modernità è stata, nel bene e nel male, la stagione delle utopie razionaliste e delle grandi costruzioni ideologiche, l'era postmoderna si apre nel segno opposto del relativismo, dell'eclettismo, del pluralismo culturale, dell'individualismo soggettivo e delle forme asistematiche di pensiero.

Benché nata senza riferimento alla musica, l'opposizione moderno/postmoderno coglie con precisione alcuni caratteri della nuova situazione musicale dove, all'intellettualismo esasperato dell'avanguardia, con la sua fobia dell'espressione e la consapevolezza paralizzante del peso della storia, vengono a poco a poco subentrando una visione più realistica della materia sonora e un'accettazione meno problematica della tradizione, una nuova attenzione alla sfera del privato, un desiderio di comunicazione. Qualche segno si può già cogliere nella produzione più recente di alcuni protagonisti della passata stagione, ad esempio in certe venature intimistiche dell'ultimo Luigi Nono (1924–1990), nel riaffiorare di figurazioni lineari in Luciano Berio (1925–2003) o in Mauricio Kagel (1931–2008), nel ritorno a sintassi più arcaiche in György Ligeti (1923–2006). Ma i tratti della sensibilità "postmoderna" appaiono con evidenza soprattutto nei nuovi compositori non ancora trentenni, appartenenti a una generazione nata dopo la guerra. Alla severa disciplina sperimentale dei colleghi più anziani essi oppongono il diritto di scegliersi liberamente i propri modelli senz'altra motivazione se non l'inclinazione soggettiva e l'impulso a creare. All'utopia dell'infinita manipolazione razionale del suono contrappongono una più attenta considerazione delle costanti percettive e dei dati intuitivi dell'ascolto musicale. E nel segno di una imparzialità quasi naïve verso ogni modello culturale, tornano di moda, accanto ai vocaboli espressivi, anche forme e tecniche del passato, ivi compresi elementi della sintassi tonale, depurati di ogni riferimento al loro contesto di origine. In anticipo sugli altri Paesi, e quasi per reazione al forte radicamento istituzionale della Neue Musik, è in Germania che si afferma un primo gruppo di giovani compositori (Manfred Trojahn, Wolfgang Rihm, Peter Hamel e altri) che guardano ai modelli romantici e tardoromantici di Anton Bruckner (1824–1896) e Mahler (1860–1911). In Francia sono invece i precedenti di Edgar Varèse (1883–1965) e di Olivier Messiaen (1908–1992) a dare avvio a nuove ricerche nel campo della temporalità musicale e delle componenti "spettrali" del suono nei loro aspetti psico-acustici: una corrente, legata all'Ensemble Itinéraire, ha fra i suoi principali esponenti Gérard Grisey, Tristan Murail, Michaël Levinas, e a cui non viene meno il gusto per l'elaborazione teorica e la discussione intellettuale. In Italia le nuove tendenze si traducono, tra l'altro, nella riscoperta dell'opera teatrale nella sua naturale funzione di narrare "storie in musica", sia pure rinnovate negli schemi, nel linguaggio e nei soggetti (Lorenzo Ferrero, Giuseppe Sinopoli, Azio Corghi, Marco Tutino).

Nuovi scambi e contaminazioni

Il ritrovato rapporto con la tradizione e con le proprie radici fa riaffiorare certe peculiarità nazionali che la Nuova Musica ha occultato. Per contro, l'incipiente globalizzazione e la stessa crisi dell'avanguardia, ultimo baluardo di un'utopia eurocentrica, aprono la scena della musica contemporanea a nuovi scambi e contaminazioni transnazionali. Dagli Stati Uniti, ove si è sviluppata da oltre un decennio, la corrente della minimal music, più propriamente della "musica ripetitiva" (Philip Glass, LaMonte Young, Steve Reich) si diffonde rapidamente in Europa come esempio estremo di dilatazione dei nessi più elementari del discorso musicale. Altri influssi incrociati giungono dall'Oriente, non più inteso soltanto come fonte di filosofie esoteriche ma anche come esempio di nuove Gestalten psico-percettive (in particolare dalla musica giapponese, con la figura eminente di Toru Takemitsu). E alla fine del decennio, e nel decennio successivo, con la caduta del muro di Berlino e il crollo dell'Unione Sovietica, l'Occidente si arricchisce dell'apporto di compositori pressoché ignoti della Russia e dell'Europa orientale (Arvo Pärt, Alfred Schnittke, Sofja Gubajdulina). Ma a questi interscambi che liberamente valicano i confini del tempo e dello spazio, altri se ne aggiungono con l'indebolirsi delle barriere ideologiche sulle quali poggia tradizionalmente la separazione tra generi "alti" e "bassi", tra musica d'arte e popular music. Da un lato, i musicisti d'estrazione colta cominciano a vedere nella musica pop modelli di comunicazione e forme di linguaggio in sintonia con la sensibilità musicale collettiva. Dall'altro, si diffonde nella musica di consumo una consapevolezza della propria funzione culturale e della propria storia che era stata sinora appannaggio della musica colta. Il concerto di musiche di Frank Zappa diretto da Pierre Boulez all'Institut de Recherche et Coördination Acoustique Musique (IRCAM) di Parigi nel 1984 è un evento simbolico di un processo di integrazione multiculturale divenuto irreversibile. La strada è ormai aperta a quella che appare come la situazione odierna, dove è possibile ascoltare indifferentemente, a casa, a concerto o in auto, musiche di Brahms, un gruppo heavy metal, suonatori giavanesi, ovvero il Kronos Quartet in una trascrizione per archi di brani di Jimi Hendrix (1942-1970). Ma dove tuttavia rimangono operanti, quasi irriducibili lasciti del passato, vincoli e categorie estetiche, come il concetto enfatico di opera d'arte, di artista creatore, di grande interprete, che vanamente lo sperimentalismo degli anni Cinquanta e Sessanta ha creduto di demolire.

Musiche di fine millennio

L'ultimo decennio del Novecento, mentre sul piano compositivo sembra proseguire tendenze maturate già negli anni precedenti, si caratterizza soprattutto per trasformazioni profonde e forse irreversibili sul piano della comunicazione della musica e della diffusione di tecnologie che contribuiscono a una radicale democratizzazione della possibilità di progettare e realizzare musica. Decisivo è altresì il tramonto della comune distinzione fra ambito "colto" ed "extracolto", divenuta ormai impraticabile di

pari passo con ciò che si configura come una rottura nella continuità di quella tradizione colta che per secoli aveva retto la musica del mondo occidentale. La tradizione della “musica d’arte” appare ora largamente marginalizzata di fronte a innovazioni i cui protagonisti sono in gran parte autori provenienti dal rock o dal jazz e la cui produzione rifonda alla radice tutte le questioni concernenti i valori estetici e il ruolo progressivo o regressivo delle innumerevoli culture e dei generi musicali in gioco.

Crisi della distinzione “colto” ed “extracolto”

Pierre Bourdieu

Classi sociali e rapporto con l’opera d’arte

Ma questa analisi statistica non adempirebbe veramente alla sua funzione di verifica, se non aiutasse a capire la logica che sta all’origine delle distribuzioni che essa stabilisce; se cioè, una volta dimostrato che le dimensioni e la struttura del capitale, definite in modo sia sincronico che diacronico, costituiscono un principio di divisione delle pratiche e delle preferenze, non si riuscisse a mettere in luce il rapporto intelligibile, sociologico, che unisce per esempio una struttura patrimoniale asimmetrica, con predominio di capitale culturale, e un determinato rapporto con l’opera d’arte.

P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983

Nella lettura a posteriori, le grandi partizioni cronologiche della storia, i secoli o addirittura i millenni, per quanto del tutto convenzionali, esercitano un’attrazione fortissima, calamitando irresistibilmente verso i propri estremi cambiamenti epocali che non di rado sono solo illusioni prospettiche. Gli ultimi anni del XX secolo non sfuggono a questa consuetudine. Sebbene il fatto di trovarsi a “fine millennio” crei una suggestione particolare, sotto il profilo della progettazione e della creazione musicale l’ultimo decennio del secolo appare relativamente meno turbolento e innovativo rispetto ai decenni precedenti, e questo vale per la musica accademica, per le tendenze sperimentali, nonché per la popular music. In effetti, buona parte degli orientamenti e delle innovazioni musicali che hanno caratterizzato gli anni Novanta – dallo spettralismo al citazionismo, dal postminimalismo all’improvvisazione radicale, dal neotonalismo al trattamento elettronico del suono in tempo reale (live electronics), fino alle innumerevoli pratiche di ibridazione fra generi e linguaggi di varia origine (world music, dj-style ecc.) – hanno avuto il loro inizio e la loro diffusione già nei decenni precedenti.

La storiografia musicale più recente e aggiornata pone tuttavia molta attenzione a non confondere la “storia della musica” con la “storia della composizione”, due campi che in passato sono stati spesso disinvoltamente identificati secondo una prospettiva che vedeva nel genio compositivo il motore e l’essenza del divenire degli stili e delle forme musicali. Nell’ultima parte del Novecento, in sintonia con l’affermarsi, specie nel mondo anglosassone, di orientamenti di ricerca transdisciplinari legati ai cultural

studies, in ambito musicologico si è consolidata la consapevolezza che non di rado i cambiamenti più decisivi per le sorti della musica non avvengono tanto sul terreno del linguaggio o delle tecniche compositive, ma riguardano altri aspetti altrettanto cruciali quali il panorama culturale, la comunicazione, le pratiche sociali, le tecnologie.

Al volgere del secolo uno dei temi più rilevanti nell'orizzonte musicale è quel processo di erosione dei confini fra generi che sempre più riguarda l'identità e il "perimetro" della musica d'arte, la cui "distinzione" (per ricorrere a un termine utilizzato dal sociologo Pierre Bourdieu) rispetto agli svariati ambiti della popular music appare sempre meno chiara e individuabile. In altre parole, ci sono sempre più artisti e correnti della popular music sempre meno popular e sempre più orientati ad accrescere l'esteticità e lo spessore teorico delle loro ricerche e sperimentazioni. Per contro, molti compositori di estrazione accademica collaborano sempre più spesso con interpreti o autori di area popular, oppure lasciano filtrare nel loro lessico tratti stilistici o citazioni di musiche "altre", dal pop, al jazz, alle musiche tradizionali.

L'interesse dei compositori dell'area colta per le espressioni musicali extracolte non è certo una novità. Si può dire anzi che, da secoli, questa attenzione sia stata uno degli assi portanti delle vicende musicali della musica occidentale. Ma nel corso del XX secolo si delinea via via un cambiamento sostanziale, la cui conseguenza è che quei due attributi "colto" ed "extracolto", contrariamente al passato, sono ormai del tutto inutilizzabili in un panorama musicale che si caratterizza proprio per l'importanza che vi assumono autori e musiche di cross-over, cioè che incrociano nei modi più diversi e non di rado sconcertanti gli stilemi, le competenze, le pratiche sociali dei due diversi ambiti.

Questa libertà degli accostamenti polistilistici, il gusto dell'ibridazione fra generi diversi sono generalmente ricondotti al postmodernismo, l'orientamento teorico ed estetico affermatosi in campo culturale e artistico nell'ultimo quarto del secolo sulla scia di pensatori quali Foucault, Derrida, ma soprattutto Lyotard. Termine a lungo andare inflazionato, il postmoderno pone l'accento sulla totale libertà interpretativa dell'artista e del fruitore, sulla scia di un celebre aforisma di Paul Valéry che recita: "Mes vers ont le sens qu'on leur prête" (I miei versi hanno il senso che loro si attribuisce). In campo musicale, questo accento libertario e antiaccademico, la programmatica mescolanza di linguaggi e di stili attinti a 360 gradi, la dissacrazione dei canoni e, infine, l'idea del significato e quindi del valore estetico come flusso aperto, perennemente mutevole e ridefinibile suonano come una versione fin de siècle di un groviglio di motivi antiromantici e antimetafisici che da Gioacchino Rossini a Erik Satie, da Jean Cocteau al dadaismo, possono dirsi endemici in seno alla musica moderna e che confluiscono nell'operato di John Cage per poi da esso diramarsi verso gli esiti più diversificati. Da questo punto di vista è fondata l'affermazione di Umberto Eco secondo cui "ogni epoca ha il proprio postmoderno".

Ma ciò che qualifica in modo fortemente specifico il panorama musicale di fine secolo è il generalizzato confronto di natura ideologica fra orientamenti diversi – postmoderni versus epigoni del modernismo, paladini del popular versus custodi della musica d'arte ecc. – che vicendevolmente si accusano di rappresentare tendenze regressive ovvero oscurantiste, con una pressoché generalizzata adozione delle categorie adorniane di progresso e reazione come criteri di giudizio, anche da parte degli avversari del filosofo francofortese.

Ne è derivata una sostanziale impasse teorica, una situazione di stallo nella quale si fronteggiano accusatori del postmoderno come tendenza reazionaria (assimilata spesso al neoclassicismo in virtù del suo disinvolto recupero di stilemi da altri giudicati “storicamente esauriti”) e sostenitori di esso che invece lo indicano come via d'uscita da un modernismo giudicato determinista, scientificizzante e moralista e sentito come soffocante la libertà creativa. Schieramenti che, inoltre, non sono affatto omogenei e delimitabili, non foss'altro per il fatto che già in Adorno è presente l'aporia del neoclassicismo e della serialità condannati entrambi come derive feticistiche e reazionarie.

Al successo delle musiche ripetitive o minimaliste che dir si voglia (con un autore come Philip Glass assunto quasi al ruolo di pop-star) e dei loro innumerevoli epigoni dislocati nelle province dell'impero, segue a partire dagli anni Ottanta l'ondata dei compositori dell'Est europeo (Schnittke, Pärt, Kancheli, Górecki) la cui musica riscuote un sorprendente successo di pubblico: basti ricordare la Sinfonia n. 3 di Henryk Mikolaj Górecki che nel 1993 raggiunge la vetta delle classifiche discografiche non solo del classico, ma anche del pop.

Attorno a queste tendenze, spesso definite in modo sommario quanto improprio come “neotonali”, si raccolgono schiere di giovani seguaci più o meno abili, accomunati dall'idea – che è anche un'ambizione – di una musica d'arte contemporanea capace di comunicare col pubblico e, conseguentemente, da un rifiuto dell'eredità darmstadtiana e, in generale, delle d'avanguardie del secondo dopoguerra, pur con vari distinguo.

Si delinea così il paradigma musicale di fine millennio: una musica permeabile ai più diversi influssi provenienti da un contesto sociale e geopolitico alquanto burrascoso e mutevole; compositori intenti a coniugare nelle loro creazioni i diversi ingredienti musicali che la comunicazione mediatica e l'industria discografica non cessano di portare alla ribalta, cercando sovente la collaborazione di interpreti e autori del pop, del jazz, della world music. Dall'olandese Louis Andriessen al cinese Tan Dun, dagli americani Michael Daugherty, David Lang o Steven Mackey, agli inglesi Steve Martland o Thomas Adès, agli italiani Fausto Romitelli o Giovanni Sollima o Luigi Ceccarelli, la gamma dei presupposti e degli esiti stilistici, pur amplissima e quantomai diversificata, può ricondursi a un comune proposito di puntellare quella tradizione colta della musica da concerto, sinfonica od operistica il cui smottamento, per altro, non si arresta sotto la spinta di altre

realtà sonore. In altre parole non si esce da quel circolo vizioso che Mario Baroni ha colto acutamente, osservando come il confronto sul rinnovamento musicale attualmente in atto in seno alla musica accademica abbia un punto debole: l'incapacità di mettere in discussione la continuità della tradizione della "musica colta europea, i cui presupposti ideologici (compresi quelli sulle funzioni estetiche della musica) sono ancora accettati e considerati validi. Ciò che si dovrebbe cambiare sarebbe solo il tipo di linguaggio".

Gli ultimi anni del secolo mettono in luce la rottura di questa continuità, a seguito della quale la musica di tradizione colta non è più alla guida del rinnovamento e del progresso musicale. Le questioni tutte interne alla comunità dei compositori concernenti il linguaggio compositivo, ad onta degli sforzi di rilanciare il radicalismo sperimentale da un lato, o di "apertura" alle musiche diverse dall'altro, hanno condotto a perdere di vista il fatto che le innovazioni, le sperimentazioni, le applicazioni tecnologiche e, in generale, i fermenti musicali più eversivi si realizzano ormai in prevalenza entro ambiti largamente estranei alla tradizione europea della musica d'arte.

Pur appartenendo genericamente all'area della popular music, questa nuova ricerca musicale è riconducibile solo a stento ad ambiti tradizionali quali jazz, rock o altro. Nella critica internazionale e sulle riviste specializzate, prolifera a questo riguardo una colorita terminologia in perpetuo divenire. Si parla di post-jazz, art-rock, avant-rock, world-beat, global, industrial, noise, electronica, trance-ambient, dj-style, plunderphonics ecc. È una terminologia fluttuante, spesso superficiale, che denuncia da un lato la mobilità e la mutevolezza di questi generi, dall'altro l'assenza di una sistematizzazione teorica e di una collocazione culturale accreditata e condivisa. È in questi territori extraaccademici ormai fortemente intellettualizzati e animati da esplicite finalità artistiche e sperimentali, dove l'ibridazione, la dissacrazione e il riassetto del passato o addirittura il vero e proprio saccheggio del già fatto sono ormai moneta corrente, che il postmoderno trova la sua realizzazione più estrema.

Nuove dimensioni della pratica musicale

Questo scenario non sarebbe però stato possibile se non fossero intervenuti alcuni fattori precisi. Innanzitutto l'enorme progresso e la miniaturizzazione della tecnologia audio tale da consentire a chiunque, con una modica cifra, di disporre di apparecchiature con le quali realizzare registrazioni, mixaggi, elaborazioni elettroniche del suono di standard elevatissimo. Il risultato è rivoluzionario: fare musica, comporre musica, addirittura immetterla sul mercato, divengono attività alla portata di quasi tutti.

Altro fattore determinante è il tramonto della creazione individuale a fronte dell'affermarsi di una prassi creativa di équipe che rivaluta con forza la performance e l'improvvisazione come momenti essenziali del processo creativo. La musica di fine secolo, anche quella più intellettualizzata ed estetizzante, è sempre più il frutto di un lavoro collettivo, anche se per ragioni di copyright continua spesso a essere firmata da un solo autore.

Altrettanto importante, infine, è stata la nascita di collettivi musicali di altissimo livello formati da musicisti capaci di affrontare i più diversi repertori accademici, jazz, popular ecc. Ensembles come il Bang On A Can di New York, oppure l'Ensemble Modern di Francoforte sono stati negli ultimi anni del XX secolo propulsori formidabili della nuova musica, diventando per i nuovi compositori strumenti insostituibili e mettendo brutalmente in risalto l'inadeguatezza degli standard esecutivi tradizionali su cui si regge un establishment musicale che penalizza fortissimamente le musiche troppo difformi o troppo difficili, quello stesso establishment contro il quale un compositore di estrazione rock come Frank Zappa (1940-1993) ha scagliato le sue critiche più feroci. Di particolare significato per le sorti della musica dell'ultimo decennio è l'incontro tra Frank Zappa e l'Ensemble Modern che mette fine al perdurante rifiuto del musicista americano di affidare ad altri complessi l'esecuzione delle proprie musiche (la cui difficoltà tecnica è proverbiale), dopo le delusioni procurategli da alcune importanti orchestre, incluso il celebre Ensemble Intercontemporain.

Il successo di *The Yellow Shark* (1992) una suite di brani composti da Zappa ed eseguiti magistralmente dall'Ensemble Modern nelle più prestigiose sale da concerto del mondo, può essere considerato l'episodio saliente di un'inedita fase musicale nella quale i contributi più originali e dirompenti nei vari generi della musica da concerto, del teatro musicale o dell'elettroacustica provengono da musicisti di formazione non accademica che riversano nella loro prassi compositiva l'impronta incancellabile della loro esperienza maturata nell'underground e nelle musiche eterodosse. Il caso più eclatante è forse quello di Frank Zappa, ma lo stesso vale per vari esponenti della musica radicale newyorchese fra i quali il vulcanico John Zorn (1953-) e l'ecclettico Uri Caine (1956-), oppure per il tedesco Heiner Goebbels (1952-), autore di una produzione musicale di assoluto rilievo e di squisita vocazione teatrale. Lavori quali *Die Befreiung des Prometheus* (1991), *Schwarz auf Weiss* (1996), *Eislermaterial* (1998), alcuni dei quali realizzati con la collaborazione determinante dell'Ensemble Modern, sono esempi di una drammaturgia delineatasi nella lunga collaborazione con Heiner Müller e che musicalmente deve molto a Hanns Eisler. Intriso di profondo impegno civile e politico, totalmente emancipato dal formato operistico e da condizionamenti narrativi, il teatro musicale di Goebbels, permeato di umori metropolitani e industriali, si costruisce su un sincretismo musicale non ancora catalogabile. È una geometria spiazzante, un esempio fra i più efficaci e graffianti circa i possibili modi per archiviare il XX secolo e procedere oltre.

Il percorso delle musiche extracolte: sviluppi locali

La condizione delle musiche di tradizione orale

Le musiche di tradizione orale sono state per secoli appannaggio prevalente in Europa dei gruppi sociali "popolari" che hanno sviluppato linguaggi e repertori paralleli rispetto a quelli degli ambienti colti. Il XX secolo, grazie soprattutto alla possibilità di registrare i suoni, ha visto l'emergere e il

divulgarsi di questo immenso patrimonio, che nel corso del secolo e nei diversi Paesi ha vissuto alterni momenti di crisi e di rinnovate spinte creative.

La musica popolare come patrimonio da salvare e studiare

La distinzione e la conseguente dialettica tra le musiche colte di tradizione scritta e quelle popolari di tradizione orale sono fattori che hanno decisamente caratterizzato la tipicità della storia musicale europea. Le tracce degli alterni processi di allontanamento e avvicinamento tra le due tradizioni, verificatisi precedentemente al XX secolo, sono ricostruibili, in maniera spesso difficoltosa, grazie a fonti archeologiche, iconografiche, letterarie e grazie all'opera di trascrizione e rielaborazione di canti tradizionali, operata da musicisti e amatori di matrice colta in quasi tutti i Paesi a partire dal XVIII e XIX secolo. Nel Novecento l'invenzione del fonografo ad opera di Edison, insieme al sorgere di istanze politiche e sociali che indicano i ceti popolari urbani e rurali come possibili protagonisti della storia, offrono da un lato l'opportunità tecnologica e dall'altro la motivazione ideologica per portare alla luce l'immenso patrimonio delle musiche di tradizione orale, nate e coltivate in seno alle comunità di contadini, pastori, pescatori, artigiani, operai e minatori.

Fin dall'inizio del secolo cominciano a essere attivi alcuni centri di documentazione e archiviazione sonora (San Pietroburgo, Vienna, Berlino) in cui trovano spazio registrazioni di musiche extraeuropee effettuate da studiosi del continente e di musiche europee folkloriche. Prima della seconda guerra mondiale, la più completa ricerca con documentazione fonografica sulle musiche contadine europee si deve a Béla Bartók (1881-1945), a proposito della tradizione ungherese, bulgara e rumena. Nel 1947 per opera di Maud Karpeles nasce a Londra l'International Folk Music Council (oggi International Council for Traditional Music), società scientifica impegnata nello studio del folklore musicale. Nel 1981, dopo il trasferimento in USA dell'ICTM, John Blacking fonda l'European Seminar in Ethnomusicology, con lo scopo di tenere vivo il dibattito sulla ricerca etnomusicale in Europa. Il dopoguerra ha visto la sistematica nascita di studi e campagne di registrazione, grazie anche all'impulso dell' "antropologia dell'urgenza", ovvero della convinzione che le forti trasformazioni economiche e sociali che stavano investendo il mondo rurale avrebbero portato a un rapido decadimento dei repertori musicali a esso collegati. Forse proprio grazie a questa assidua attività di studio e conservazione, che ha consentito una conoscenza ampia e documentata, alla fine del secolo si può affermare che, nonostante l'effettivo deperimento di molti repertori e, in modo molto evidente, la perdita delle funzioni e dei contesti originali di uso, la musica della tradizione orale è ancora vitale, soprattutto nelle aree in cui è maggiormente sentita la necessità di riaffermare identità locali. Un tratto nuovo è la diffusione, tra i musicisti depositari di tale tradizione, di forme sempre più forti e consapevoli di professionismo e di autopromozione anche al di fuori delle comunità originarie.

Caratteristiche delle musiche tradizionali popolari europee

La varietà di stili e forme risente fortemente delle differenti storie che hanno interessato i Paesi del continente. La suddivisione areale proposta da grandi opere quali la Garland Encyclopedia of World Music (Isole britanniche, Europa del Nord, Europa dell'Est, Europa centrale, Europa dell'Ovest, Balcani), oltre a non tener conto di alcune configurazioni oggi conclamate come quella dell'Europa meridionale o mediterranea, necessitano sovente di aggiustamenti e distinguo per dare spazio ad articolazioni interne a uno stesso Paese (è il caso di Catalogna, Scozia, Galles, Corsica, Sardegna ecc.), alle numerose minoranze e alle identità linguistico-culturali transnazionali (si pensi ai Baschi, ai Bretoni o Celti, ai differenti gruppi ebraici, alle popolazioni nomadi, Rom, Sinti, Manus ecc., sparse in tutta Europa, ai Saami dell'Artico).

L'etnografia novecentesca ha raggruppato le principali occasioni della ritualità festiva e quotidiana, in cui è presente l'uso della musica, in due cicli maggiori: della vita (nascita, infanzia, matrimonio, morte) e dell'anno. Nella quasi totalità dei paesi europei è possibile trovare ninnananne e musiche infantili (spesso con caratteri strutturali simili nonostante le differenze culturali, come messo in luce da Costantin Brailoiou), molte musiche dedicate al matrimonio (serenate o pianti per la sposa, musiche per il corteo nuziale e il banchetto con canti a volte in forma di contrasto) e, in molte zone, lamentazioni funebri. Per quanto riguarda il ciclo dell'anno, i repertori maggiormente attestati sono quelli per i riti agricoli primaverili, identificabili nelle feste per il nuovo anno, per il Carnevale e per il maggio. Le ricorrenze religiose (Natale, settimana santa e feste per i santi) prevedono anch'esse specifici repertori musicali. Le musiche religiose cristiane (cattoliche, greco-ortodosse e protestanti), ebraiche e, in alcune zone dei Balcani, islamiche hanno influenzato con le loro forme canoniche gli stili popolari, producendo repertori collocabili all'incrocio tra la tradizione colta e orale: è il caso delle liturgie della settimana santa coltivate da confraternite in Italia e Spagna, delle popolarizzazioni dell'innodia protestante, dell'uso della cantillazione per la recitazione dei testi sacri (come nel canu'r pwnc del Galles). Resti di forme rituali precristiane sono forse rintracciabili in esperienze particolari quali quella in Italia della meloterapia del tarantismo, documentata filmicamente per la prima volta da Diego Carpitella ed Ernesto De Martino negli anni Cinquanta. Molto consistente il repertorio narrativo. Roberto Leydi e Sandra Mantovani, nel Dizionario della musica popolare europea, parlano di un'area transnazionale della ballata riferendosi a un corpus di canti-racconto con tematiche comuni a diversi paesi dell'Europa occidentale. Tradizioni importanti di canto epico si trovano nei Balcani e nell'Europa del Nord-Est (byliny russi).

I canti sono prevalentemente organizzati in forma strofica. Melodie in stile improvvisato non propriamente strofico sono comunque attestate (doina rumena o cante jondo andaluso). La distinzione operata da Bartók per la musica ungherese tra canti in parlando-rubato (ritmo libero) e giusto sillabico (ritmo misurato) è applicabile in buona parte del continente. Nei canti in ritmo giusto e nelle danze, i metri semplici (2, 3, 4) sono molto

diffusi nell'Europa settentrionale, centrale e occidentale. Metri più complessi in 5 e 7 o suddivisioni asimmetriche dell' 8 (3+3+2) o del 9 (come in Grecia 5+4) sono rilevabili soprattutto nell'area dei Balcani, mentre forme ritmiche ambigue (metri in 12/8 con accentuazioni non canoniche) si trovano nelle danze dell'Italia meridionale e in Spagna.

Molto vario è l'uso delle scale, dei modi, delle combinazioni armoniche, delle polifonie. Il pentatonismo rilevabile in molti repertori (dalle Isole Britanniche all'Europa centrale) è affiancato dal prevalente eptatonismo. Per quanto riguarda i modi si va dal modo maggiore (tipico per esempio dell'Austria) e minore, all'uso di modi di derivazione medievale (lidio, misolidio, dorico e talvolta frigio nelle Isole Britanniche come nei Paesi del Mediterraneo), fino all'influenza medio-orientale rilevabile nell'uso del termine makam, soprattutto nei Paesi interessati dalla dominazione araba (Spagna) od ottomana (Grecia e altri Paesi balcanici). La polifonia è praticata in forme interessantissime. Modelli con struttura armonica (come nell'Europa centrale e nell'arco alpino), o di melodia più bordone (Mediterraneo, Balcani), sono affiancati da complessi stili di carattere contrappuntistico per la presenza di parti (da 2 a 5) sviluppate melodicamente (a macchia dal Mediterraneo, all'Europa orientale e balcanica, fino alla Georgia).

Ricchissimo è il repertorio delle danze eseguite oggi prevalentemente in forma strumentale. Agli innumerevoli tipi locali con coreografie fisse o aperte e modelli coreutici in circolo, in fila, in coppia, doppia-coppia o trio, si sono via via affiancati tipi sovranazionali. È il caso della polka, della mazurka e del valzer.

Il patrimonio di strumenti musicali è molto vasto. Ricordiamo gli innumerevoli modelli di policalami a riserva d'aria, dalle launeddas sarde (a respirazione circolare), ai vari tipi con sacco di pelle a insufflazione (zampogna italiana e gajta asturiana) o a mantice (bagpipe britannica). La fisarmonica, inventata in Germania nel XIX secolo, nelle sue diverse varianti ha talvolta sostituito questi strumenti. Tutti i tipi di fiati sono presenti: oboi, trombe e clarinetti usati sia in forme antiche (come il piffero dell'Appennino) sia in forme moderne. Tra i flauti ricordiamo il wistle britannico, il kaval balcanico, il fujara slovacco, lungo 2 metri che produce una vasta gamma di armonici, o i flauti doppi e di pan (famosi i rumeni).

Soprattutto nei cordofoni è possibile leggere la travagliata storia di contaminazioni che ha percorso il continente. Modelli di derivazione perso-arabica o evolutisi da strumenti dell'antichità classica o medievale si sono impiantati e trasformati in ambito popolare, generando moltissime varianti. Molto diffuse prevalentemente in Europa settentrionale, centrale e orientale le cetre a pizzico (hummel svedese) o a percussione (cymbalon ungherese). Le arpe più note sono in area celtica, ma erano o sono presenti anche in altre zone (Italia meridionale, Georgia). Anche la ghironda, particolarmente amata in area occitana, è diffusa nei paesi centrali e settentrionali. Moltissimi gli strumenti ad arco (lire, salteri e liuti), molti dei quali sono stati via via soppiantati dal violino, presente in quasi tutto il continente. Liuti a pizzico

tipici sono la bandurria spagnola, il cavaquinho portoghese, la balalaika russa e la bandura ucraina. Per questi ultimi due strumenti, nell'URSS comunista dell'organizzazione collettiva del tempo libero è nata la consuetudine di suonare in formazioni ampie. Frequente è l'uso della chitarra e, a Est, di liuti di derivazione asiatica (tambur, saz, ud).

Tra i numerosissimi ensemble, oltre alle semipopolari bande di ottoni molto diffuse nelle zone occidentali, vanno ricordati i gruppi di strumenti ad arco (come i lautari rumeni, e le orchestre tzigane ungheresi). Agli archi si aggiungono in diverse zone fisarmoniche, liuti, cetre e tamburi. Negli insiemi, la parte di sostegno grave è affidata al violoncello, al contrabbasso oppure al bowl fiddle.

Meno rilevante, rispetto ad altri continenti, è il ruolo dei membranofoni, se si eccettuano i tamburi a cornice presenti già in epoca classica. Tra gli idiofoni un discorso a parte meritano le campane e i campanacci; parte integrante della sonosfera continentale, sono stati oggetto di studio da parte dello statunitense Steven Feld.

Il folk music revival e la canzone politica

Il folk music revival è stato in Europa un fenomeno complesso che ha attraversato tutto il Novecento e si è presentato con forme, stili e finalità differenti a seconda di epoche e Paesi. Imprescindibile nella qualificazione delle esperienze è la loro coloritura ideologica e politica. Il ricorrente motivo della riscoperta, attraverso la musica, di identità nazionali o locali (come nelle isole britanniche fin dall'inizio del secolo), si è alternato a tentativi di controllare dall'alto le espressioni artistiche popolari (come nell'Italia fascista o nei Paesi dell'Est Europa successivamente alla seconda guerra mondiale) e, nella seconda metà del secolo, alla ricerca nel folklore musicale di motivi intrinseci di contestazione politica e sociale.

Il folk revival di inizio secolo

Per folk music revival si indica, in maniera generica, l'attenzione che i ceti urbani e colti dell'Europa del XX secolo hanno rivolto alle musiche di tradizione orale, prevalentemente delle fasce agro-pastorali, con lo scopo di tenere in vita alcuni repertori. Questo fenomeno si è manifestato a più riprese e con modalità e finalità differenti.

La definizione corrente è nata in ambiente anglofono. In Gran Bretagna si distinguono un primo e un secondo folk revival. Il primo è collocabile tra la fine dell'Ottocento e la prima parte del Novecento (è del 1907 la fondazione della Association for the Revival and Practice of Folk Music) e ha per protagonisti alcuni ricercatori, quali Cecil Sharp, Maud and Helen Karpeles e Percie Granger, dediti alla raccolta, alla trascrizione e alla pubblicazione di canti popolari destinati a essere rieseguiti e alla diffusione didattica delle danze tradizionali attraverso una rete di scuole.

Questo "primo folk revival" interessa soprattutto musicisti d'ambito colto e utilizza la didattica come strategia prevalente di diffusione. Ispirato in diversi

altri paesi europei da intenti nazionalisti e da un concetto di popolo-nazione di derivazione ottocentesca, trova in Ungheria con Béla Bartók (1881-1945) e Zoltán Kodály (1882-1967) un'articolata realizzazione.

In Italia questa fase della riproposta del folklore vede all'opera studiosi e compositori come Alberto Favara e Leone Sinigaglia, nonché compilatori di canzonieri a uso scolastico (ricordiamo quello di Achille Schinelli nel 1932), animati dall'esigenza di dare una veste unitaria alle diversissime inflessioni del canto dialettale regionale.

Durante il ventennio fascista l'idealizzazione nazional-popolare delle espressioni tradizionali, unita alla promozione di attività dopolavoristiche controllate dall'alto, alimenta la nascita di eventi e gruppi folkloristici. A queste iniziative, che rientrano nell'operato del Ministero per la Cultura Popolare, si affiancano in diversi casi (come in Sardegna) interventi di limitazione delle feste di piazza spontanee.

Il fenomeno dei gruppi folkloristici, considerabile come una forma particolare di folk revival, sarà del resto comune a moltissime altre realtà europee anche dopo la seconda guerra mondiale. In particolare, molti paesi dell'Europa orientale adotteranno stili coreografici spettacolari improntati al virtuosismo, con acrobazie e ricercatezza nei costumi.

Stati Uniti ed Europa occidentale dal secondo dopoguerra agli anni Settanta

Negli Stati Uniti, già a partire dagli anni Venti, comincia una minuta opera di registrazione di musiche di contadini o di altre categorie di lavoratori (come i minatori) da parte di etichette discografiche, appassionati e ricercatori. Tra questi ricordiamo Charles e Ruth Crawford Seeger, John e Alan Lomax, con le loro autorevoli raccolte sonore e la scoperta di musicisti che avranno un grande influsso sul folk revival del dopoguerra, e Harry Smith, eclettica figura di artista e appassionato collezionista di dischi a 78 giri, che nel 1952 cura per la Folkways Recordings una corposa Anthology of American Folk Music, in cui compaiono musicisti blues, country e cajun.

Il lavoro dei Lomax e l'Anthology di Smith sono negli anni Cinquanta e Sessanta tra le fonti di ispirazione dei musicisti del folk revival americano, corrispondente per metodi, stili e ideologie al cosiddetto secondo folk revival britannico. Le reciproche influenze tra le due sponde dell'Atlantico sono numerose. Lo stesso Alan Lomax, nella sua stagione di ricerca in Inghilterra, Scozia, Galles e Irlanda negli anni Cinquanta, collabora con molti musicisti e folkloristi britannici. Tra questi l'irlandese Seamus Ennis, l'inglese Albert Lloyd e lo scozzese Ewan McColl. Insieme animano uno dei primi folkclub londinesi, il Ballads and Blues Club (1953, più tardi Singers Club).

In questo periodo presessantottesco la cultura popolare è vissuta come espressione non più del popolo-nazione, bensì delle classi dei lavoratori. Ideali di egualitarismo e pacifismo si sposano con la ricerca di autenticità di valori in un passato percepito come estraneo alle imposizioni del consumismo. In USA musicisti della tradizione (Woodie Guthrie, Muddy

Waters, la Carter Family) e nuove formazioni sono affiancati da interpreti e cantautori fortemente politicizzati come Pete Seeger, Joan Baez (1941-) e Bob Dylan (1941-). L'articolatissimo movimento vede nell'annuale Newport Folk Festival, inaugurato nel 1959, un luogo di incontro e dibattito. Proprio a Newport nel 1965 si consuma una rottura tra gli appassionati del folk e Bob Dylan, che, usando la chitarra elettrica, ha contraddetto i dettami estetico-ideologici del movimento, all'insegna del sound acustico.

Gli ideali di purezza acustica sono alla base anche delle esperienze di riproposta nell'Europa occidentale, dove i musicisti folk dei differenti Paesi devono fare i conti con le variegatissime tradizioni. In Francia è significativa per esempio la riscoperta delle lingue minoritarie come l'occitano in Provenza e il còrso, mentre in Bretagna, con Alan Cochevelou (Stivell) e suo padre Georges, si avvia il grande movimento di riscoperta dell'identità celtica, conseguentemente a quanto avviene in Irlanda e Scozia. Risale al 1953 il primo concerto di Alan Stivell bambino, con l'arpa bretone ricostruita dal padre.

Numerosi sono gli elementi comuni nel folk revival europeo: innanzitutto alcune procedure compositive, il recupero degli strumenti tradizionali (come i vari strumenti policalami, i cordofoni, dall'arpa celtica alla ghironda occitana, alla chitarra battente italiana, agli scandinavi kantele e nyckelarpa, compresi i differenti tamburi a cornice), la riproposta, con diversi gradi di rielaborazione, di canti nelle lingue o dialetti locali, la riscoperta delle danze contadine, l'assimilazione delle procedure improvvisative della ripetizione variata, delle scale modali pretonali, dei pattern ritmici mutuati dalle danze tradizionali.

Come negli Stati Uniti, anche in Europa occidentale si pone ben presto il problema del rapporto con i generi coevi della popular music, da cui prevalentemente è mutuato il metodo di lavoro, insieme con l'invenzione di gruppo. Soprattutto negli anni Settanta alle correnti filologiche si affiancano esperienze più aperte alla contaminazione (folk rock, folk jazz, folk blues).

Hanno un ruolo determinante nella diffusione del folk revival, oltre i già citati folk club, i festival, le etichette discografiche e le riviste specializzate, che fioriscono in diversi Paesi.

Il folk revival italiano

Nell'esperienza italiana, pur nella sua peculiarità, è possibile rintracciare gran parte degli elementi sopra citati. Studiosi, operatori e musicisti sono influenzati dalla lettura delle Osservazioni sul folklore di Antonio Gramsci, pubblicate nel 1950, in cui alla cultura delle classi subalterne sono attribuite concezioni del mondo autonome e antagoniste rispetto alla cultura dominante. L'idea di un folklore di per sé "contestativo" permea fortemente il folk revival italiano, che inizialmente condivide con la canzone sociale e politica i luoghi di elaborazione e proposta.

Una prima esperienza è quella di Cantacronache (Torino 1957), un nutrito gruppo di intellettuali (Michele Straniero, Sergio Liberovici, Fausto Amodei, Italo Calvino, Margot Galante-Garrone) che unisce alla ricerca e al recupero di canti sociali e di protesta della tradizione contadina e operaia la creazione di nuove canzoni politicamente impegnate. A Milano lo storico Gianni Bosio avvia una vasta opera di raccolta, pubblicazione e riproposta di canti rurali e politici. Il suo nome è legato alla collana dei Dischi del Sole, all'Istituto Ernesto De Martino (1964), importante centro di documentazione, e al Nuovo Canzoniere Italiano, poliedrico gruppo di riproposta con cui collaborano autorevoli artisti e intellettuali e che elabora diversi spettacoli quali Pietà l'è morta. La Resistenza nelle Canzoni (Padova 1964, a cura di Roberto Leydi, Filippo Crivelli e Roberto Pirelli), Bella Ciao. Un programma di canzoni popolari italiane (Spoleto, 1964, a cura di Leydi e Crivelli con testi di Franco Fortini), Ci ragiono e canto. Rappresentazione popolare in due tempi (Torino, 1966, a cura di Cesare Bermani e Franco Coggiola, con la regia di Dario Fo). In questo periodo emergono anche musicisti che provengono dagli ambienti popolari, come Giovanna Daffini, Matteo Salvatore e Rosa Balistreri, e cantautori politicizzati come Gualtiero Bertelli, Ivan Della Mea e Paolo Pietrangeli.

Intanto l'attività di conoscenza del mondo musicale agro-pastorale è portata avanti grazie all'opera capillare di ricerca di studiosi tra cui spiccano le figure di Diego Carpitella e Roberto Leydi. A Leydi e Carpitella si deve uno storico concerto, Sentite brava gente, al Teatro Lirico di Milano nel 1967, con la partecipazione di cantori e musicisti della tradizione, esperienza precorritrice di una prassi consolidatasi nei decenni successivi.

La ricerca e la pubblicazione (citiamo la collana dell'Albatros) di musiche tradizionali favoriscono negli anni Settanta la nascita di numerose esperienze di riproposta di repertori locali. Le più note sono quelle della Nuova Compagnia di Canto Popolare, nata a Napoli per opera di Roberto De Simone che pone mano a una ricostruzione in chiave anche storica della tradizione musicale rurale campana, e del Canzoniere del Lazio, nato dalla collaborazione di giovani musicisti romani (Piero Brega, Francesco Giannattasio, Sara Modigliani e Carlo Siliotto) con l'anglista Alessandro Portelli dell'Istituto Ernesto De Martino, fondatore successivamente del Circolo Gianni Bosio. Il fiorire di gruppi che rappresentano varie realtà locali trova una collocazione discografica nella Collana Folk della Fonit Cetra, diretta da Giancarlo Governi, che sul finire degli anni Settanta arriva a circa 100 titoli. Ispirati agli ideali sessantottini di pace e autodeterminazione dei popoli sono a Milano il Gruppo Folk Internazionale di Moni Ovadia e a Roma il Canzoniere Internazionale di Leocarolo Settimelli. Un'esperienza di intreccio di cultura contadina e operaia è invece il Gruppo Operario degli Zezi di Pomigliano d'Arco.

A Roma è importante ricordare l'esperienza del Folkstudio (1960-1988), un locale su modello dei folk club anglo-americani fondato da Harold Bradley e Giancarlo Cesaroni, punto di incontro a livello internazionale di jazzisti,

cantautori esordienti, musicisti folk e di avanguardia (ha anche una sua etichetta discografica), e la nascita alla fine degli anni Settanta delle scuole popolari di musica, come quella di Testaccio in cui trova spazio la didattica del jazz e delle musiche tradizionali. Citiamo i corsi di canto di Giovanna Marini, musicista e studiosa attiva fin dagli anni Sessanta nello scenario della canzone di riproposta e politica. Il folk revival italiano degli anni Settanta è accompagnato da ferventi dibattiti. Alla citata contrapposizione tra tendenze filologiche e più liberamente creative si uniscono discussioni a sfondo più prettamente politico. Va ricordata la posizione di Diego Carpitella, che, a differenza dei tanti che cercano nella cultura popolare le manifestazioni esplicite di protesta sociale e politica, sostiene come la maggiore carica “contestativa” del folklore musicale non sia iscritta nei testi verbali, ma nelle modalità profonde di trattamento del suono e di espressività del corpo.

Gli anni Ottanta, con il cosiddetto “riflusso” dei movimenti giovanili sembra segnare la fine della stagione del folk revival. In realtà alcuni musicisti e operatori hanno continuato costantemente la loro attività. È il caso di vocalisti come Peppe Barra, Caterina Bueno e la citata Giovanna Marini, mentre alcuni strumenti tradizionali come l’organetto, le launeddas e la zampogna hanno visto consolidarsi i loro spazi d’uso anche grazie ad appuntamenti quali l’annuale festival della zampogna di Scapoli in Molise.

Alcuni profondi mutamenti, la cui portata non è ancora facile valutare, hanno condotto sul finire del secolo a una forte ripresa delle esperienze musicali locali. Un esempio è la rinascita nel Salento della tradizione della pizzica (danza popolare accompagnata dal tamburello, che trae origine dal fenomeno del tarantismo), cui si è affiancata, in diverse altre aree, la ripresa di consuetudini musicali che, negli anni Sessanta–Settanta, sembrano in via di esaurimento. La caratteristica di questo revival di fine secolo pare essere la riappropriazione e talvolta la ricostruzione o invenzione della cultura del passato da parte delle stesse comunità locali, rappresentate ormai da giovani generazioni protagoniste di una forte soggettività culturale. Un caso particolarmente significativo è quello della Sardegna, da sempre serbatoio di una delle culture regionali più ricche del Paese e oggi testimonianza di un’intensa fioritura di attività musicali legate alla tradizione.

Klezmer e flamenco: musiche di diaspora

Gli ebrei e gli zingari hanno per secoli peregrinato per l’Europa, vivendo costantemente un’irrisolta tensione tra l’integrazione con la cultura di accoglienza, spesso ostile, e il mantenimento della propria identità. Le vicende di questi popoli sono state importanti per la musica del Novecento europeo e, in particolare, hanno dato origine a due repertori: il flamenco (Andalusia) e il klezmer (Europa orientale). Si tratta di repertori radicati nella tradizione orale, nati da processi osmotici che li hanno spinti a diventare, nel Novecento, generi della popular music.

Diaspore

Klezmatics

Il nuovo klezmer: tradizione e reinvenzione

“Noi ragazzacci del Ventesimo secolo abbiamo manifestato la nostra iconoclasta passione per ciò che ci appartiene, ma non è tutto. Il mondo dello spirito ebraico è un mondo di eterna tradizione e di sempre vibratile reinvenzione. Le mura del Tempio sono crollate, e noi cerchiamo di costruire il nostro spazio sacro dovunque possiamo. Costruiamo con un occhio rivolto al passato, il che ci lega all’eterno che, a sua volta, ci spinge verso il futuro. Vogliamo costruire un mondo migliore, il che implica una chiara conoscenza di questo in cui viviamo. Creiamo poesia per descrivere dove andiamo, perché nella creazione ci realizziamo nell’immagine di Dio che ha creato il cielo e la terra: Non si può creare nulla di reale finché non lo si immagina. Ciò accade per la giustizia, ciò accade per l’amore. E COSI’ NOI CI INNALZIAMO”.

Testo originale:

We 20th century badass babies have claimed their iconoclastic passion for our own, but they’re not the whole story. The world of Jewish spirit is a world of eternal tradition and ever-shifting reinvention. The walls of the Temple are down, and we seek to build our sacred space wherever we can. We build with one eye on the past, which ties up to the eternal, which leads us to the future. We want to build a better world, which means learning to see this one clearly. We make poetry to describe where we’re going, because in creating we fulfill ourselves in the image of God who made heaven and earth, and you can’t make something real until you can imagine it. That goes for justice; that goes for love. AND SO WE RISE UP.

www.jazzitalia.it

L’Europa è stata solcata da due importanti diaspore: quella degli ebrei, scatenatasi dopo la distruzione del secondo tempio da parte dei Romani (70 d.C.), e quella degli zingari, termine non privo di connotazioni negative entrato in uso per indicare un insieme variegato di popoli che hanno in comune il fatto di essere discendenti dalle genti che, a partire dalla fine del primo millennio, furono costrette a lasciare la loro terra d’origine situata nell’area settentrionale dell’India, probabilmente a causa dell’espansione islamica. Da allora, ebrei e zingari si sono dispersi in tutto il mondo, ma sempre vivendo un’irrisolta tensione tra l’integrazione con la cultura di accoglienza e il mantenimento della propria identità, nonché un’altrettanto irrisolta tensione nei confronti di un ambiente spesso ostile, che ha reso e rende questi popoli vittime di pregiudizi, discriminazione e di frequenti drammatiche persecuzioni.

Le diaspore sono sempre fatti drammatici, dove solo sofferenza e disperazione trovano posto. È inevitabile però notare che alcune delle musiche più significative del Novecento emergono proprio da tali drammi: jazz, tango, fado e rebetiko, ad esempio, sono frutto di osmosi le cui origini sono legate anche allo spostamento forzato di intere popolazioni. Ciò riguarda anche ebrei e zingari; anzi, questi due popoli hanno contribuito alla

formazione e allo sviluppo di moltissime musiche del mondo. Qui ci soffermeremo su due importanti repertori europei: il flamenco e il klezmer.

Klezmer

Gli ebrei arrivarono in Europa nel I secolo d.C., seguendo due vie principali: la via sefardita, che li vide insediarsi nella penisola iberica per poi disperdersi, dopo l'espulsione da parte di Isabella, regina di Castiglia e Ferdinando il Cattolico (1492), nell'Europa Occidentale e nell'area mediterranea; e la via ashkenazita, centrata nell'Europa orientale, dove all'inizio del Novecento troviamo una comunità ebraica assai consistente caratterizzata da una lingua comune: lo yiddish. Il klezmer (dall'ebraico kley zemer, "strumento che canta") è una musica prevalentemente strumentale propria degli ebrei ashkenaziti che, insieme al repertorio vocale in lingua yiddish, rappresenta una delle più significative espressioni culturali di questa comunità. Si tratta di una musica festosa e piacevole, suonata in piccoli ensemble formati da corde, percussioni e fiati, dove tradizionalmente i ruoli principali sono coperti da clarinetto e violino.

La comunità ebraica aveva un atteggiamento contraddittorio verso la musica, soprattutto strumentale: da un lato la scoraggiava, permettendola solo in occasioni festose, dall'altro, per gli ebrei askhenaziti, questa rappresentò - a fasi alterne - un'importante fonte di occupazione probabilmente fin dal tardo Medioevo, momento nel quale cominciarono a circolare in Europa piccole orchestre itineranti di klezmorim (musicisti), cantanti e badchonim (buffoni), che si esibivano nelle feste popolari e, soprattutto, durante i matrimoni. È da questa tradizione orale, documentata fin dal XVI secolo, che si svilupparono la musica klezmer e la canzone yiddish. Il klezmer prese forma dunque durante il continuo girovagare dei klezmorim, che venivano così a contatto con le varie musiche dell'area dell'Europa orientale, facendole proprie in un processo di continua osmosi che si confrontò anche con le musiche altrettanto ibride degli altrettanto girovaghi musicisti zingari. Tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, questa tradizione strumentale, di fatto sorprendentemente omogenea, vista la sua dispersione in un così ampio territorio, si formalizza: entra nei circuiti concertistici cittadini e comincia a essere incisa su disco, mentre i musicisti cominciano ad avere un ruolo sociale più rilevante. Naturalmente questo significa anche l'avvio di un processo di revisione della formula musicale all'interno del nuovo contesto. Tale processo si sviluppa soprattutto negli Stati Uniti, dove all'inizio del secolo molti klezmorim emigrano. Là il klezmer, ormai solido, trapianta le sue radici e prospera, senza però venire meno alla propria connaturata tensione a immergersi nei suoni dell'ambiente ospitante. In particolare, negli Stati Uniti si intreccia con il nascente jazz, ovvero con la musica frutto di un'altra importante diaspora, quella del popolo africano.

Dopo la seconda guerra mondiale, all'indomani del genocidio nazista, l'interesse per il klezmer cala, probabilmente a causa del desiderio della comunità ebraica di dimenticare il periodo di sofferenza, per ripredere improvvisamente negli anni Settanta. Da allora, il klezmer mostra grande

vitalità e, al di là delle inevitabili pressioni con le quali l'industria ha cercato di piegarlo alle mode esotiche di fine Novecento, può oggi contare su un'ampia schiera di estimatori che ne valorizzano la tradizione in una prospettiva sia di conservazione sia di sviluppo attento all'attualità, mantenendo viva la tensione osmotica che storicamente lo ha caratterizzato e che collega idealmente i klezmer originari a Giora Feidman e ai Klezmatics.

Flamenco

Nel XIV secolo, mentre i klezmer peregrinavano nell'Europa orientale, gli zingari arrivano in Europa. Parte di loro si stanza in Andalusia, nell'estremo sud-est della Spagna, dove trova un contesto culturale assai variegato, popolato da Spagnoli, Arabi, Ebrei sefarditi e Berberi. In questo fazzoletto di terra finiscono così per intrecciarsi le storie di vari popoli, le loro religioni (islam, cattolicesimo, ebraismo, hindu) e le culture da cui provenivano (Maghreb, Europa centrale, Medio Oriente, Sud Asia). Gli esiti sono tanto straordinari quanto drammatici. A noi interessa rilevare che è da questo contesto che si sviluppa una delle musiche più popolari del XX secolo: il flamenco, che è testimoniato fin dal XV secolo.

Le origini del flamenco sono ancora oggetto di discussione. La parola "flamenco" ci fornisce qualche indizio: essa deriva dal termine flamengo ("fiammingo"), con il quale erano indicati i gitani provenienti dalle Fiandre, oppure dalle parole arabe felag ("contadino") e mengu ("errante", "fuggitivo"), espressione che probabilmente si riferiva anch'essa agli zingari. E infatti, secondo un'ipotesi assai accreditata, che ben si sposa con l'approccio tipico della cultura zingara, il flamenco sarebbe frutto dall'appropriazione dei gitanos delle musiche presenti nel contesto che li accolse e dalla loro rielaborazione, sviluppata in relazione alle tradizioni arabe e ebraiche, comunità insieme alle quali gli zingari condividevano la condizione di discriminazione imposta dai Re cattolici.

Se il klezmer è musica festosa relativamente omogenea, il flamenco è un insieme assai eterogeneo di pratiche musicali accumulate dalla ricerca di un elemento peculiare, connesso alla cultura spagnola: il duende. Il duende è un'intensa e sofferta profondità emotiva e spirituale, uno stato d'animo di completo abbandono che può essere colto, ma che subito sfugge. L'importanza del duende nella cultura spagnola e il radicamento del flamenco nell'animo delle genti ci mostrano come questo non rappresenti un semplice momento di svago, ma rispecchi un profondo atteggiamento esistenziale incarnato nell'anima popolare.

Per vari motivi, su cui torneremo, il flamenco è noto soprattutto come danza, ma è parere condiviso che il duende trovi la sua piena realizzazione nel cante jondo (canto profondo), detto anche grande, un repertorio costituito da canzoni cantate da voci potenti, accompagnate da chitarristi virtuosi e dal gioco ritmico generato dal battito di mani. Tradizionalmente il cante jondo era eseguito nelle juergas (baldorie) gitane, dove i confini tra musicisti e

pubblico erano assai sfumati. Assume la sua forma canonica alla metà del XIX secolo, quando la sua crescente fama lo fa entrare a pieno titolo nell'intrattenimento cittadino. Accanto alla tradizionale juerga, cominciano a moltiplicarsi le juergas organizzate da aristocratici non gitani (payos). Il flamenco farà poi il suo ingresso nel café chantant spagnolo, mentre la presenza dei musicisti payos, un tempo non molto rilevante, aumenta considerevolmente.

Il periodo che va dal 1920 al 1960 vede il flamenco prosperare ed entrare nell'industria dell'intrattenimento, raggiungendo prima una fama nazionale e poi, anche a causa della massiccia emigrazione che caratterizza la Spagna a metà del secolo, il riconoscimento internazionale. Ciò significa però un progressivo disinteresse del pubblico per il flamenco tradizionale, soprattutto verso il cante jondo. Emerge dunque il filone della danza flamenco, certo più adatto per la sua spettacolarità ai contesti di intrattenimento, come ad esempio lo spettacolo leggero detto "Opera flamenca". In generale, comunque, sarà il flamenco più ibridato con gli altri repertori spagnoli e gitani, nonché con i balli latino-americani, a riscuotere i maggiori consensi.

È significativo notare che, mentre viene avviata una valorizzazione del cante jondo inteso come autentica espressione del popolo andaluso, ufficializzata dalla prima edizione del Concurso de cante jondo organizzato da Federico García Lorca e Manuel de Falla nel 1922, il flamenco, coerentemente con l'approccio osmotico che ne ha caratterizzato le origini, continua a trasformarsi e ad appropriarsi di musiche di ogni tipo. Il flamenco-pop e il cante chico (canto piccolo) – nato attraverso l'interazione di elementi mutuati dalla rumba e dal son cubano – degli anni Sessanta sono da leggere in questa chiave, così anche come la svolta impressa da Camaron de la Isla e Paco de Lucia, e le successive ibridazioni con il rock e la sperimentazione della world music dei Pata Negra o dei Radio Tarifa, che hanno reinventato il flamenco introducendo di fatto un nuovo genere: il nuevo flamenco.

Fado e rebetiko

Fado portoghese e rebetiko greco sono generi della popular music radicati nelle tradizioni orali e prosperati in coincidenza con l'avvento della modernizzazione. La loro storia è quella di due espressioni culturali nate nei contesti poveri, malfamati e multirazziali delle periferie urbane, presto divenute musiche nazionali e professionali, contese tra l'approccio estetico degli intellettuali e l'esotismo del turismo di massa, ma in grado, pur subendo profonde trasformazioni, di riformulare fino ai giorni nostri il loro ruolo in relazione ai nuovi contesti economici, sociali, politici e tecnologici.

Musiche popolari urbane

Il fado portoghese e il rebetiko greco sono due casi assai particolari di musiche popolari urbane radicate nelle tradizioni orali locali e prosperate in relazione all'imporsi dei processi d'industrializzazione della musica e dell'intrattenimento musicale. Altri repertori hanno seguito lo stesso

percorso, come ad esempio il blues statunitense, il tango argentino e il rai algerino, con i quali c'è un altro importante tratto in comune: si tratta di musiche nate in contesti di povertà, disagio e diaspora, ossia negli ambienti malfamati e malviventi del sottoproletariato urbano, dove la durezza della vita quotidiana e l'estrema povertà annullano le differenze razziali e pongono di fatto le persone ai margini della società e della legalità.

I fadistas portoghesi e i rebetis greci – gruppi sociali maschili da cui derivano i nomi delle rispettive musiche – risiedono nelle periferie urbane delle città portuali di Atene e Pireo (Grecia) e di Lisbona (Portogallo). Amano ritrovarsi in taverne e bordelli alla ricerca di svago e di emozioni forti, esaltando comportamenti ed espressioni culturali che la morale pubblica non può che stigmatizzare, ma che nell'Ottocento, con la riscoperta romantica del “popolo”, esercitano grande fascino su artisti bohémien e intellettuali solidali con le classi subalterne. All'interno di queste pratiche, la musica e la danza rivestono un ruolo cruciale, che non può essere ricondotto semplicisticamente al mero passatempo. Il rebetiko e il fado – come il blues e gli altri repertori sopra menzionati – sono in questo senso esemplari: la loro profondità emotiva li rende specchio dell'anima di queste comunità di diseredati e, allo stesso tempo, rappresenta un'affermazione forte e orgogliosa della loro dignità umana. Ed è forse proprio a causa di un tale radicamento nell'anima popolare che da tali musiche sono fiorite tradizioni musicali nazionali che – contese tra musica d'arte, folk revival, world music e sfruttamento “turistico” – sono state in grado di riformulare costantemente il proprio ruolo in relazione ai nuovi contesti economici, sociali, politici e tecnologici che via via si sono succeduti nel Novecento, giungendo, pur con profonde trasformazioni, fino ai giorni nostri.

Fado

Il fado (dal latino *fatum*) è musica da cantare, ascoltare e ballare. Parla di argomenti legati alla vita quotidiana ed è impregnato di un'altissima intensità emotiva detta *saudade*, termine con il quale si indica uno stato d'animo di struggimento carico di desiderio per qualcosa d'infinito e d'indefinibile. *Saudade* è un misto di tristezza, malinconia e rassegnazione che è legato alle aspettative e alle speranze; è una smania che ricongiunge passato e futuro nel ricordo di qualcosa che non potrà tornare, nella nostalgia per l'infanzia o per la propria terra, nel desiderio di qualcosa che avrebbe potuto accadere, nella bramosia di qualcosa che si vorrebbe accadesse ma che non accadrà.

Nella sua forma classica, il fado è caratterizzato da una vocalità intensa e da un canto sillabico arricchito da veloci vibrati e variazioni d'intensità di grande effetto. Il canto è accompagnato dalla guitarra, strumento paragonabile a un grande mandolino con il fondo piatto che, interagendo con il canto, arricchisce l'accompagnamento con ornamentazioni, e dalla viola, strumento simile alla tradizionale chitarra.

Documentato fin dal 1833, il fado ha radici che si perdono nel mito. Probabilmente prende forma nelle taverne delle periferie povere, malfamate e malavitose di Lisbona, dove si mescolano vari popoli, tra i quali spicca la presenza di molti neri africani. I Portoghesi cominciano infatti a deportare schiavi africani fin dagli anni Quaranta del XV secolo, e sono talmente impegnati nel loro commercio che in pochi decenni la quantità di schiavi neri residenti e di passaggio in Portogallo – in particolare a Lisbona – diventa assai consistente. In seguito, fin dal XIX secolo, il Portogallo vede lo sviluppo di un reale processo d'integrazione dei neri, simile a quello sviluppatosi nell'America del Sud. Parte integrante di questo processo è proprio quella mescolanza tra le pratiche musicali e di danza dei neri e quelle dei fadistas che dà origine al fado.

La fama del fado si diffonde con la cantante Maria Severa (1820–1846), figura leggendaria che, oltre all'ammirazione dei fadistas, attira le condanne delle classi aristocratiche. La fama di Maria Severa è una sorta di trampolino di lancio che alla fine del secolo rende il fado ben noto anche al di fuori delle taverne e dei bordelli fadistas. Nei primi decenni del Novecento, ormai pienamente legittimato e professionalizzato, il fado arricchisce già l'offerta d'intrattenimento per il pubblico borghese, diventando allo stesso tempo un oggetto di culto per gli intellettuali e gli artisti portoghesi, alcuni dei quali ne desiderano un'evoluzione verso gli ideali della musica d'arte, mentre altri ne riconoscono il senso solo all'interno del contesto originario. Intanto a Coimbra e, in seguito, a Porto nascono riletture del fado, dove l'originaria rudezza di Lisbona è stemperata in un approccio romantico più lirico e spirituale, modellato sugli ideali dei promotori di tali riletture: gli studenti universitari.

La dittatura portoghese (1926–1974) non colpisce in modo traumatico il fado: cerca piuttosto di sfruttarlo a fini propagandistici. Questo continua dunque a prosperare e dalla fine degli anni Venti può essere ascoltato nelle numerose Casas do fado, alla radio e attraverso i dischi. L'industria del fado si potenzia ulteriormente quando, promosso a genere "tipicamente portoghese", il fado amplia progressivamente la sua fama al di fuori dei confini nazionali, fino al grande riconoscimento internazionale sancito dalla figura di Amalia Rodrigues (1920–1999) negli anni Cinquanta–Sessanta.

Con la fine della dittatura e la sua crescente diffusione di massa, ha cominciato a mutuare stilemi vocali e strumenti dalla musica d'intrattenimento internazionale. Oggi prospera a vari livelli, dai circuiti concertistici teatrali all'intrattenimento massmediatico.

Rebetiko

Rebetiko (rempetico) deriva da rebetis, parola a sua volta derivata probabilmente da rebelos, ovvero "ribelle". I rebetis (anche detti mangas) sono uomini del sottoproletariato urbano che vivono ai margini della legalità, passando il proprio tempo libero in taverne (teké) e nei bordelli, bevendo alcol e fumando oppio. Il rebetiko esprime dunque i loro sentimenti e la loro

situazione di emarginazione: hashish, alcol, donne infedeli, solitudine, disperazione, morte.

Inizialmente, come si vedrà, di forte matrice orientale, il rebetiko è andato progressivamente occidentalizzandosi, passando da una forma modale improvvisativa e melismatica, a forme vicine alla moderna canzone occidentale, strofiche e caratterizzate da una melodia accompagnata. Punto nodale è il passaggio dal rebetiko “classico” degli anni Venti, accompagnato da due strumenti a corda (bouzouki e baglamas), a quello cosmopolita di metà del Novecento, che – oltre a prestare maggiore attenzione al mondo della popular music locale (laiki) e internazionale – passa anche attraverso il divieto della dittatura greca di pubblicare dischi che presentino taqsim o altri generi improvvisati simili, che sono considerati “non greci”, ossia turchi.

La storia del rebetiko inizia però molto tempo prima: le sue origini si perdono nell'intreccio tra musiche di tradizione orale turche, greche, zingare e armenie nell'area dell'Anatolia e dell'Egeo, un intreccio che nell'Ottocento è confluito nelle prime forme d'intrattenimento urbano. In particolare, verso la fine dell'Ottocento si diffondono in Grecia i Café Aman, locali di matrice turca dove si esibiscono solisti e orchestre di varia estrazione (greci, turchi, armeni, zingari). I Café Aman, soppressi con tutto ciò che è di derivazione turca durante la guerra dei Balcani (1912–1913), rifioriscono dopo il 1923. Risale infatti a quella data la fine della guerra tra Grecia e Turchia (1919–1923), che si risolve con l'espulsione in terra turca dei musulmani che vivono in Grecia, e in terra greca dei cristiano-ortodossi che vivono in Turchia. In Grecia giunge così una massa di un milione e mezzo di persone senza casa né lavoro che viveva in Turchia da generazioni e, in alcuni casi, parlava solo la lingua turca. Esse si stanziavano nelle zone urbane (in particolare nel Pireo) portandosi dietro le proprie usanze e pratiche culturali, alla ricerca di un qualche modo per sopravvivere alla diaspora. Non sorprenderà dunque se si mescolano ai rebetis, con i quali condividono la condizione di marginalità sociale, dando origine a una mescolanza tra le musiche urbane diffuse in Grecia, in se stesse poi assai ricche di influenze, e quelle di ascendenza medio-orientale da loro portate.

Così, mentre nei rinati Café Aman trionfano i suoni dello smirneiko, un nuovo genere suonato dai turchi e dominato da cantanti donne come Rosa Eskenazi (1895 ca.–1980), nei teké viene elaborato un altro tipo di miscela, ricca di riferimenti ai canti diffusi tra i prigionieri politici e caratterizzata dalla voce maschile: il rebetiko, che si identifica soprattutto con la figura di Márkos Vamvakáris (1905–1972). Lo smirneiko si esaurisce presto, mentre il rebetiko prospera: assorbendo alcune caratteristiche dello smirneiko e ponendosi in interazione con le varie musiche d'intrattenimento cittadino, esce dai teké per diventare, dagli anni Trenta, un genere di popular music nazionale.

Superata una fase di crisi dovuta al tentativo di screditarne la pratica a causa del suo legame con l'ambiente illegale dei teké e delle sue ascendenze turche, verso la metà del secolo il rebetiko vive un momento di grande

riconoscimento sotto la spinta, da un lato, del lavoro di ricerca di autori come Vasilis Tsitsanis (1915–1984) e, dall'altro, della commistione con il pop internazionale a cui mirano altri autori. Dopo essere caduto in declino negli anni Sessanta, è rivalutato clandestinamente durante il regime dei colonnelli (1967–1974) proprio perché permette, con le sue tematiche, di esprimere un dissenso verso il regime. La sua riscoperta e affermazione si ha dopo la caduta della dittatura, quando viene valorizzato come musica d'arte, ma diventa anche parte di un repertorio proposto per il consumo turistico.

La chanson

La canzone francese del Novecento riprende e rinnova due filoni delineatisi nel secolo precedente: da un lato la tradizione del canto "di strada", rivitalizzata da un'interprete straordinaria come Edith Piaf, dall'altro la canzone "intellettuale", contaminata dalla poesia colta e affidata alle voci inquiete dei cantanti della rive gauches. Su questo sfondo si stagliano le figure degli autori-compositori-interpreti, individualità spiccate, caratterizzate da tratti compositivi e interpretativi irriducibili a una fisionomia unitaria: da Charles Trenet ai "tre grandi": Léo Ferré, Georges Brassens e Jacques Brel.

Charles Trenet

Léo Ferré

Franco la muerte

[...]

Che importa se la Spagna è morta

Ascolta la morte davanti alla tua porta

È Grimau che te la conduce

Franco la muerte

Tu dormi con una Penelope

Che tesse un sudario in fondo all'Europa

Su questa Spagna che tu blocchi

Aspettando che t'acchiappi)

Franco la muerte

[...]

Testo originale:

[...]

Qu'importe si l'Espagne est morte

Entends la mort devant ta porte

C'est Grimau qui te la rapporte

Franco la muerte
Tu couches avec une Penelope
Qui tisse un suaire en bas d'Europe
Sur cette Espagne que tu stoppes
En attendant qu'elle te chope
Franco la muerte
[...]

L. Ferré, *Il cantore dell'immaginario*, a cura di M. Macario, Milano, Elèuthera, 2000

La canzone francese del Novecento acquista la sua fisionomia specifica negli "anni folli" del primo dopoguerra, quando il disco, la radio e il cinema parlato spazzano via il caffè concerto e accelerano il processo di industrializzazione della musica leggera. L'artista che, a partire dagli ultimi anni Trenta, riesce a sfruttare meglio di ogni altro i nuovi canali comunicativi è Charles Trenet. I temi delle sue canzoni sono i più diversi: frammenti di storie d'amore, bozzetti di vita parigina o provinciale, folgoranti scioglilingua di stampo dadaista, ricordi d'infanzia da cui sembrano emergere inquietudini e ossessioni nascoste. Trenet dissolve la coerenza logica e la coesione narrativa della canzone tradizionale in una trama di sensazioni e di impressioni, dando libero sfogo al gusto degli accostamenti inattesi, dei giochi linguistici sorprendenti. Il senso del ritmo di matrice jazz, le melodie sincopate che variano dal charleston al tango, dal valzer ai ritmi popolari tradizionali, valorizzano la duttile leggerezza della voce e il dinamismo di una lingua ricchissima di allitterazioni, onomatopee, effetti di suono.

Edith Piaf, Yves Montand e Juliette Gréco

Un eccezionale esempio di continuità con la canzone francese tradizionale è costituito invece da Edith Piaf (1915–1963), l'ultima delle cantanti "realiste" eredi della canzone di strada e del filone malavitoso e populistico inaugurato da Aristide Bruant. Nella sua voce-grido da cantante di strada, che sgorga con potenza lacerante da un corpo devastato, Edith Piaf reca la traccia del dolore di tutta una vita, funestata dalla malattia, dall'abuso di alcol e di droga, da tragiche vicissitudini sentimentali. Qualunque cosa canti ("potrebbe cantare anche l'elenco telefonico", dice Boris Vian), lo trasforma, con la voce rauca e l'interpretazione drammatica, in un'invettiva appassionata, amara e di popolare immediatezza, conferendo una straordinaria vitalità a canzoni di qualità discontinua, gremite di un'umanità marginale e dolorante, che si abbarbica all'amore come passione incondizionata, ultimo rifugio, estrema sfida ai mali della vita.

Nel secondo dopoguerra, sotto le ali di Edith Piaf muove i primi passi Yves Montand (1921–1991), che, per la nettezza e la notorietà delle sue prese di posizione politiche, e per la collaborazione con autori e compositori di qualità (celeberrime le sue interpretazioni dei testi di Jacques Prévert

musicati da Joseph Kosma), si può considerare il primo cantante engagé del dopoguerra. Negli stessi anni, nel quartiere di Saint-Germain-des-Près il filone della canzone “intellettuale” diventa un fenomeno di massa. Nelle caves “esistenzialistiche” frequentate da intellettuali come Jean-Paul Sartre, Raymond Queneau, Roger Vadim, e da una gioventù ribelle e anticonformista, sboccia lo stile rive gauche, letterariamente raffinato e intriso di una sottile vena d’angoscia. La sua interprete più incisiva è Juliette Gréco. Nelle sue canzoni c’è un modo nuovo, impietosamente sincero, di guardare le cose. Con una voce carezzevole, ironica, sensuale, porta alla ribalta un nuovo tipo di donna, decisa ad affermare il proprio diritto a disporre di se stessa.

Léo Ferré e Georges Brassens

Le voci di Edith Piaf, Yves Montand e Juliette Gréco conferiscono una vitalità nuova a due filoni tipici della tradizione francese: la rielaborazione teatrale del canto di strada e la canzone colta, affidata alla collaborazione tra poeti e musicisti. Su questo sfondo, due autori-compositori-interpreti riattualizzano la figura dello chansonnier che compone e canta le sue canzoni prendendo posizione sui problemi della società: Georges Brassens (1921-1981) e Léo Ferré (1916-1993).

Ferré mette in musica testi apocalittici e rivoltosi: canzoni dure, che forzano le formule abituali, mescolando l’invettiva alla tenerezza, l’argot a una rarefatta lingua letteraria, momenti di canto spiegato a stremati ripiegamenti lirici, sotto il segno di un’anarchia che, prima di essere una concezione politica, è un mito letterario, uno stile di vita trasgressivo sul modello di quei “poeti maledetti” che egli stesso mette in musica con risultati straordinari. Anche Brassens veste i panni del deviante malvisto dai benpensanti, ma in lui c’è una tendenza all’ironia e alla smorzatura che attenua le dosi massicce di turpiloquio scagliato con spavaldo divertimento sugli ascoltatori. Il suo mondo è una società bucolica fuori del tempo, bloccata in un contrasto stilizzato tra un popolo allegro e dei gendarmi citrulli, come nella rissa di Hécatombe, dove uno stuolo di bellicose massaie sgomina una squadra di poliziotti. E anche quando la violenza dello Stato si mostra in tutta la sua crudezza, la punizione che spetta ai potenti è buffonesca e paradossale, come quella che tocca al giudice concupito dal Gorilla protagonista della canzone omonima.

Più legato alle lacerazioni e alle violenze della realtà contemporanea, Ferré attacca ogni forma d’autorità e di potere in forma livida e rancorosa. Nel 1949 chiama in causa Pio XII che tacque di fronte ai crimini nazisti (Monsieur tout blanc), e negli anni seguenti aggredisce altri potenti, da Francisco Franco ad Augusto Pinochet Ugarte, passando per il generale Charles de Gaulle.

Lo stesso sguardo lucido, disilluso e intransigente, ispira le canzoni meno “politiche”, dedicate all’amore e all’amicizia, alla precarietà della condizione umana, alla sconfitta dei poeti e degli anarchici in lotta contro le grettezze della società. Così, quando esplode il Sessantotto, il “vecchio leone” scopre

con stupore di avere un nuovo amplissimo pubblico di ragazzi, che si riconoscono nelle sue profezie, nelle sue inquietudini e nelle sue indignazioni, e dà il via a una nuova fase della sua opera, basata su una ricerca di forme poetiche e musicali nuove, che sfonda i limiti tradizionali della canzone. Il gusto delle grandiose costruzioni poetiche e musicali, l'ecllettismo, il desiderio di travolgere ogni steccato tra i livelli e i generi codificati differenziano radicalmente Ferré da Brassens. Mentre quest'ultimo, grazie a sobri ritmi di ballata affidati all'accompagnamento "povero" della chitarra, instaura con il pubblico un rapporto di immediata complicità, il dialogo di Ferré con il pianoforte o con la magniloquenza delle basi musicali crea una patetica distanza dagli ascoltatori, che può essere colmata soltanto da un'accentuazione parossistica dell'intensità interpretativa.

Queste diverse trasposizioni in canzone del mito anarchico hanno matrici culturali ben distinte. Nel caso di Brassens è la linea gaudente e anticlericale che dal canto goliardico porta alle invenzioni carnevalesche di Rabelais per sfociare negli scritti satirici degli illuministi e nelle canzoni di François Béranger. Per Ferré sono le suggestioni visionarie che scaturiscono dall'opera di Baudelaire e Rimbaud e sboccano nella rivolta surrealista.

Jacques Brel

A differenza di Ferré e di Brassens, Jacques Brel (1929–1978) non si collega alla tradizione colta, e non si ispira a un orientamento ideologico. Le sue canzoni sono ritratti satirici (*Les bourgeois*), malinconici (*Les vieux*), feroci (*Ces gens-là*), di categorie umane che impersonano la sconfitta degli slanci e delle aspirazioni della giovinezza. Gli sfondi sono spesso provinciali, piccoli mondi chiusi in cui la venalità e il perbenismo castrano ogni devianza o velleità di evasione. Brel si trova perfettamente a suo agio nel breve spazio della canzone e ne sfrutta tutte le caratteristiche di immediatezza e di essenzialità. Il suo lessico è semplice e diretto, teso a realizzare il massimo di espressività; la musica è totalmente compenetrata con le parole, ne accompagna e ne sottolinea mimeticamente gli impacci, le impennate, gli abbandoni, assecondando la comunicatività della voce e del corpo, che si fondono sulla scena con un irresistibile effetto di coinvolgimento e di commozione.

Serge Gainsbourg, Barbara e Charles Aznavour

L'arco cronologico dell'opera dei "tre grandi" è il momento culminante della canzone francese. Al loro fianco si profilano altre personalità di spicco. Serge Gainsbourg (1928–1991) investe di un'aura mefistofelica la tradizionale figura del poeta maledetto. Le sue canzoni attingono al jazz, al rock, alla moda ye-ye, ai ritmi latino-americi, e giocano ossessivamente con il linguaggio, spezzando le strutture ritmiche tipiche della lingua francese. Ne scaturiscono atmosfere ipnotiche, amori perversi, personaggi monomaniaci, situazioni ambigue, evocate con poche pennellate sinuose e indirette. Più legata all'essenzialità e alla misura della tradizione rive gauches, Barbara (1930–1997), incarna un tipo di donna tenera, orgogliosa, inquieta, capace

di confessarsi con sincerità impudica e di sorridere di se stessa con autoironia: il carattere introspettivo delle sue canzoni, dedicate a stati d'animo impalpabilmente sospesi tra speranza e sconforto, è valorizzato da una voce sensibilissima, in dialogo costante con le sonorità intime del pianoforte. Charles Aznavour (1924-) avvolge di musiche costruite per catturare rapidamente l'orecchio e il cuore degli ascoltatori un repertorio di immagini, situazioni e sentimenti di immediata fruibilità. L'eroe delle sue canzoni è spesso un uomo escluso e dolente, in guerra con le donne e con la vita, ben incarnato dal corpo gracile e dalla voce incrinata che un consumato talento di attore trasforma in efficaci risorse interpretative.

Negli ultimi decenni del Novecento non sono mancati i continuatori della generazione dei "grandi", ma la chanson, nella sua forma classica, sembra aver perso di vitalità. Gli sviluppi della tecnologia, i nuovi modi di produzione e di fruizione della musica leggera, i rapporti di forza e i meccanismi su cui si regge il mercato internazionale ne hanno messo in discussione la peculiarità: la centralità della parola, gli spazi ristretti del teatro e del cabaret, il dialogo diretto e personale con un pubblico ristretto.

La canzone napoletana

Molte sono le differenze rinvenibili nel percorso della canzone napoletana dalla prima alla seconda metà del Novecento. Nell'analizzarle, si terrà conto del valore storico di questo repertorio che ricopre un ruolo storico importante all'interno dell'esperienza musicale nazionale, all'alba della sua fase popolare, per poi giungere a una nuova rappresentazione della realtà partenopea in opposizione alla tradizionale immagine oleografica.

1900-1950

All'inizio del secolo la canzone napoletana si presenta come il prototipo della musica di consumo italiana, ovvero quel genere di prodotto sonoro della prima era industriale destinato a intrattenere gli appassionati dei raduni pubblici (fra tutti, la celebre festa di Piedigrotta, separata ormai dalla sua antichissima radice culturale legata alla Madonna omonima) e degli appuntamenti privati (noti a Napoli come "periodiche"), promuovendo occasioni che invogliassero l'ascoltatore ad acquistare lo spartito o l'incisione fonografica. È una musica che rappresenta perfettamente il confine tra un'Italia contadina, del tutto esclusa dalla secolare questione della lingua nazionale, e un Paese fortemente proiettato verso un inurbamento moderno sulla scia delle metropoli europee e americane; un collante culturale, dunque, in grado di creare una produzione musicale compatta e di cancellare (pur conservandole gelosamente) le differenze spiccatamente locali che ancora costituiscono il bagaglio distintivo dei nuovi repertori musicali italiani di intrattenimento. L'importanza del patrimonio napoletano e la sua singolare, duplice, dimensione locale-globale, sono evidenziate già nel 1947 da Brian Rust, uno dei massimi studiosi di jazz, quando "deregionalizza" il genere mettendolo in relazione con la scena di

New Orleans e chiamando in causa forme, temi e spiritualità comuni tra il popolo partenopeo e quello afroamericano.

Da un passato remoto la canzone del Novecento eredita la tradizione popolare collettiva ed errante della “pusteggia” (o cuncertino), il cui nome deriva dal termine dialettale che indica il posto occupato per l’esibizione. La generazione dei “posteggiatori” ha il gran merito di diffondere nel mondo il melos napoletano più autentico, costituito dalla combinazione e interazione di composizioni d’autore e stili popolari.

Già durante l’Ottocento la canzone napoletana, profondamente incardinata nelle forme della romanza da salotto, è diventata un fenomeno di massa ante litteram, diffusa in ogni strato della popolazione attraverso l’opera intelligente di alcuni editori musicali. Con l’inizio del nuovo secolo, la canzone conosce nuovi formidabili attributi formali che la separano dal rapporto preferenziale con la tradizione della romanza: subisce repentine trasformazioni, derivanti dal contatto con musiche provenienti dall’America e dal resto d’Europa, che le conferiscono un corredo inedito. Nonostante questo processo di modernizzazione sia ostacolato da editori, intellettuali e interpreti spaventati dal pericolo di uno snaturamento che l’esposizione ad altre tradizioni avrebbe inevitabilmente causato, le resistenze non valgono a evitare questi contatti: con slancio, la musica prodotta a Napoli attira habanere – ‘O sole mio composta nel 1898 ne è il primo celebre esempio – foxtrot, shimmy, maxixe, rag, inventa nuove forme di melodramma popolare, cinema e teatro musicale, riuscendo a darne una personale versione attraverso le modulazioni di una lingua con una spiccata natura transnazionale. Fondamentale per la comprensione di quest’ultimo aspetto è la diaspora della canzone napoletana negli Stati Uniti attraverso il canale dell’emigrazione, che ha provveduto non solo a creare una storia parallela, italo-americana, del genere, ma anche a tenere in vita e a moltiplicare, grazie ai nuovi strumenti di riproduzione offerti dalla tecnologia, i prodotti sonori provenienti dalla terra d’origine, sul filo della memoria e della conservazione.

L’importante avvenimento dell’inizio del Novecento è dunque il contatto con i repertori stranieri, primi fra tutti la canzone francese e i ballabili americani. Tra i maggiori e più radicali estimatori dei nuovi generi da ballo spicca Gaetano Lama (1886–1950), il primo rinnovatore della canzone, capace di investire La Canzonetta, la casa editrice alla quale collabora per circa 30 anni, del singolare ruolo di avanguardia rispetto alla tendenza più tradizionalista delle altre case editrici. Mentre i maestri di cuncertino diventano sempre più un’attrazione turistica defunzionalizzata, si fanno largo i “divi” – tra i primi Gennaro Pasquariello (1869–1958), che esegue le melodie con un “fil di voce”, cioè secondo uno stile narrativo, misuratissimo e inedito, le interpreti femminili Elvira Donnarumma (1883–1933), proveniente dal mondo della “pusteggia”, Gilda Mignonette (1890–1953), Ria Rosa (1899–1988), le prime cantanti-autrici come la tarantina Anna Fougez (1896–1966) e la russa Lydia Johnson (1896–1969). Le canzoni sono opera di poeti riconosciuti e versatili quali Salvatore Di Giacomo (1860–1934), Ferdinando Russo (1866–1927),

Libero Bovio (1883–1942), E. A. Mario (1884–1961). Questo gruppo di versificatori, ai quali vanno aggiunte la figura irripetibile di Raffaele Viviani (1888–1950) e la popolare coppia costituita da Gigi Pisano (1889–1973) e Giuseppe Cioffi (1901–1976), assieme a un altrettanto straordinario numero di compositori, scrive la storia della canzone napoletana tradizionale che si consuma tra l'ultimo ventennio dell'Ottocento e i primi tre decenni del Novecento con alcune significative eccezioni negli anni del secondo dopoguerra. I luoghi di diffusione sono i già noti caffè-concerto e i numerosi teatri di varietà della città e della provincia.

Tutte le trasformazioni in atto in questo periodo storico sono testimoniate da un eccellente apparato editoriale e promozionale capace di sostenere la rapida crescita di un mercato musicale nazionale di consumo. Infatti molti autori di composizioni in dialetto facilmente trasfondono la loro pratica nella produzione in lingua. Tra i principali, ricordiamo il già citato E. A. Mario (pseudonimo di Ermete Giovanni Gaeta) che, nel suo ricchissimo canzoniere di oltre 2000 canzoni, annovera *La leggenda del Piave* (1918) accanto alle più frivole *Vipera* (1919) e *Balocchi e profumi* (1929).

1950–2000

A partire dagli anni Cinquanta, la canzone subisce un'ulteriore radicale trasformazione che le fa acquisire quei caratteri che la identificano come parte integrante del panorama nazionale avviato verso la sua conversione al pop moderno. Se Sergio Bruni e Roberto Murolo rappresentano, ognuno secondo percorsi indipendenti, le ultime significative propaggini della tradizione, l'arrivo prepotente della nuova musica americana, unito al desiderio di rompere con i canoni in uso, produce due frutti eterogenei e singolari: Renato Carosone (1920–2001) e Peppino di Capri (1939–). Il primo, fatta eccezione per l'utilizzo del dialetto, è estraneo alla maniera napoletana convenzionale, anche se nei suoi bozzetti ispirati ai ritmi americani sembra talvolta recuperare il gusto per il doppio senso delle antiche macchiette di Nicola Maldacea (1870–1945). Di Capri, con uno stile di grandi contaminazioni nelle vesti di un rock and roll da night club molto edulcorato, appare il più accreditato interprete della canzone napoletana degli anni Sessanta; anche nel suo caso, il ricorso alla canzone napoletana agisce come una delle tante possibilità espressive del momento.

Nel 1952, quasi in risposta alla prima edizione del Festival di Sanremo nato l'anno prima, si compie l'importante esperimento del Festival di Napoli, voluto dalla RAI, che durerà fino al 1970. Anche questo Festival è interpretato da una certa parte della comunità cittadina come uno snaturamento del vero canto napoletano, praticato con l'innaturale innesto dell'antica festa di Piedigrotta negli studi televisivi a diffusione nazionale.

Negli anni Settanta una parte del repertorio partenopeo si avvia verso una produzione di genere legata alla tradizione rinnovata dell'antica "canzone di giacca" e della canzone-sceneggiata, genere di dramma popolare con brani musicali nato negli anni Dieci. Con Pino Mauro (1944–) e Mario Merola

(1934–2006) la musica d'occasione e i temi tradizionali, dell'amore, della natura, ma anche del disagio sociale, cedono il passo a storie di onore e famiglia. A questo segmento storico di grandissimo successo negli strati più popolari di tutto il sud Italia si riallacciano le esperienze iniziali di Nino D'Angelo (1957–), Gigi D'Alessio (1967–) e della fittissima schiera dei "neomelodici", che si prestano a riflessioni antropologiche e sociologiche di grande suggestione.

Nel frattempo, tra le nuove generazioni si diffonde un esplicito rifiuto nei confronti di un'immagine oleografica di Napoli – e dunque della sua canzone – statica, perenne nel suo talvolta velleitario classicismo. Contro questa tipizzazione, alcuni musicisti sentono di dover prendere posizione, marcando una cesura con la tradizione in termini sia estetici sia produttivi. È una frattura che porta a parlare di "nuova canzone in napoletano", che con quella originale condivide l'uso del dialetto, mentre strutture musicali, soggetti, stile vocale e organico strumentale sembrano tendere a un'integrazione nel contesto internazionale della musica di consumo. Tra i primi esponenti di questa metamorfosi c'è Pino Daniele (1955–). Con lui si apre un nuovo corso, che conduce agli strepitosi esiti dei collettivi indie contemporanei (Bisca, 99 Posse, Almamegretta, 24 Grana) che poco condividono con la canzone di tradizione; rari sono i recuperi, e quando avvengono lo sono in una prospettiva quasi straniante, a sottolineare la distanza con una storia rinnegata perché espressione di un'immagine irrealistica della città.

Più radicale e contraddittoria appare la posizione di Edoardo Bennato (1949–), che a lungo rifiuta l'utilizzo stesso del dialetto, in una sorta di antagonismo metalinguistico, saldando le sue radici direttamente al rock di protesta americano. Ancora negli anni Settanta la Nuova Compagnia di Canto Popolare porta alla ribalta il lavoro di Roberto De Simone (1933–), impegnato nella ricerca di una dimensione "vera" della musica napoletana, nata da un peculiare rapporto di osmosi tra cultura contadina e contesti urbani, e dunque dell'immagine di Napoli, attraverso un lavoro di recupero e di traslazione artistica in chiave moderna del ricchissimo patrimonio popolare.

La canzone d'intrattenimento in Italia fino a Sanremo

Nel Novecento, con l'imporsi nelle città italiane di forme di svago connesse all'industria del tempo libero (caffè concerto, tabarin, varietà, rivista) e, in seguito, con il diffondersi dei mass media (radio e cinema), prende forma un repertorio nazionale di canzoni destinato a metà del secolo a incarnare il modello di "canzone italiana" ideale. Nella formazione di tale repertorio, oltre alle tradizioni locali (quella lirico-operistica, la canzone da salotto e i filoni regionali, primo fra tutti quello della canzone napoletana) hanno inciso profondamente i modelli provenienti dagli Stati Uniti, specie quelli dello swing.

Romanze e canti regionali

Le radici della canzone italiana affondano nel repertorio lirico-operistico, nelle tradizioni regionali e nelle pratiche musicali che si svolgono nei salotti aristocratici. Al centro di questo movimento troviamo la città di Napoli e la sua ricca storia musicale. Il periodo fondante può essere collocato nella seconda parte dell'Ottocento, quando alcuni autorevoli compositori, come Francesco Paolo Tosti (1846–1916), si dedicano alla stilizzazione del repertorio napoletano componendo brani destinati a intrecciarsi nei salotti cittadini con le romanze di autori quali Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini e Ruggero Leoncavallo, e con arie tratte dai melodrammi più noti o dalle operette in voga.

È su queste premesse che, con l'imporsi nelle principali città italiane di forme di svago connesse all'industria del tempo libero, prende forma la canzone d'intrattenimento propriamente detta. In Italia questo passaggio avviene in ritardo rispetto ad altre nazioni europee quali Francia, Gran Bretagna e Germania, relegandola in una posizione periferica: se fin dalla fine dell'Ottocento le canzoni escono dai salotti aristocratici per entrare nelle pratiche d'intrattenimento urbano, è infatti solo all'inizio del Novecento che, con l'affermazione del caffè concerto e del teatro comico, viene sancito il passaggio del repertorio canzonettistico dalla sfera privata a quella pubblica e, soprattutto, si avvia la circolazione di un corpus di canzoni sia in italiano sia in dialetto su scala nazionale destinato a contribuire non poco alla formazione della lingua (e probabilmente anche dello spirito) nazionale in un'Italia unita da poco meno di mezzo secolo.

Caffè concerto, tabarin e “teatro delle varietà”

I caffè concerto, nati sul modello del *café chantant* francese, sono locali dove comici, ballerini, cantanti, illusionisti, acrobati e altre attrazioni si alternano per allietare un pubblico d'estrazione borghese. Accantonato il raffinato gusto francese, al caffè concerto italiano sono comuni toni popolareggianti e comicità dalle tinte “forti” che, complice la provocante avvenenza delle primedonne, gettano in questi affollati ritrovi un che di peccaminoso e proibito. Nel caffè concerto e nella sua evoluzione, il tabarin, altro ritrovo pubblico ispirato a modelli francesi, le canzoni giocano un ruolo fondamentale. Esse sono interpretate da ammalianti “sciantose” dai nomi francesizzanti o strani, come Nina de Charny e Alba Primavera, da “macchiettisti”, come Nicola Maldacea (1870–1945), da interpreti più o meno raffinati, come Gennaro Pasquariello (1869–1959) o il “cantautore” Armando Gill (1877–1945) e, per finire, da attori comici come Ettore Petrolini (1886–1936). Anche il teatro comico è importante per la diffusione delle canzoni, soprattutto il “teatro delle varietà” (o semplicemente “varietà” o, se centrato su temi legati all'attualità, “rivista”), dove l'alternanza della varie attrazioni non è libera, come nel caffè concerto, ma si basa su un filo conduttore. In questo stesso periodo, dagli Stati Uniti giunge la moda del ballo: cake-walk, foxtrot, charleston e danze “esotiche” come tango e rumba entrano prepotentemente nell'intrattenimento musicale italiano mutando profondamente le pratiche di ballo urbano.

È in questo contesto che, nel primo trentennio del Novecento, la canzone italiana giunge a un'importante sintesi che porterà alla nascita di un repertorio nazionale di canzoni in dialetto e in italiano fondato principalmente su elementi derivati dalle tradizioni melodrammatica e napoletana, nonché sui canti delle varie tradizioni regionali (prime tra tutte quelle romana e fiorentina) e sui ritmi di danza importati. Si tratta di un repertorio nient'affatto omogeneo, la cui varietà, dovuta soprattutto alla presenza delle tradizioni regionali, è destinata a rimanere tale fino a metà del secolo. Qualche generalizzazione può comunque essere tentata. I testi, quando sono in italiano, cominciano a far riferimento a un linguaggio più moderno e quotidiano. Tra gli argomenti trattati primeggia l'amore declinato in tutte le sue sfumature, ma anche i soggetti comici, l'attualità e perfino la critica sociale sono comuni. La musica è caratterizzata da melodie che si muovono tra lo struggimento melodrammatico delle romanze e la cantabilità dell'operetta e delle tradizioni regionali. I cantanti rimangono ancorati a un approccio belcantistico, ma già con aperture a vocalità "non impostate", mentre l'accompagnamento orchestrale è perlopiù in stile cameristico. La forma delle canzoni, di carattere strofico, poggia sul dualismo tra parti di carattere recitativo e momenti d'intensificazione basati su slanci melodici, note tenute, melismi, nonché veri e propri ritornelli e refrain accattivanti.

La radio e il cinema

Negli anni Venti la fonografia è ormai consolidata, ma il motore dell'industria della canzone in tutta la prima parte del Novecento rimane l'editoria. Quest'ultima instaura un rapporto simbiotico con la radio e il cinema sonoro, mezzi che, introdotti rispettivamente nel 1925 e nel 1929, sono destinati negli anni Trenta a sostituirsi ai locali e ai teatri nell'opera di diffusione delle canzoni. Queste ricoprono infatti un ruolo di primo piano sia nei palinsesti radiofonici sia nelle produzioni cinematografiche, assicurando agli editori non solo un'efficace forma di promozione di canzoni e cantanti in grado di entrare all'interno delle mura domestiche, ma anche lautissimi guadagni dovuti ai diritti di trasmissione.

Radio e cinema, dunque, svolgono un ruolo cruciale nella diffusione nazionale delle canzoni, tant'è vero che, intorno al 1940, i cantanti sono spesso solo delle "voci radiofoniche" di persone che il pubblico non ha mai visto. Tale diffusione va però inserita nel contesto dello stretto controllo che il governo esercita sui media durante il ventennio fascista, apertosi nel 1922. Per la canzone questo significa rinunciare ai riferimenti all'attualità in favore dei buoni sentimenti e della retta moralità, tenersi alla larga dalle musiche provenienti dall'estero (soprattutto dalle musiche nere come il jazz) senza però rinunciare a un certo esotismo dagli echi colonialistici, nonché favorire il fiorire di un repertorio di canzoni di propaganda.

Swing all'italiana e "canzone melodica"

Strano a dirsi, ma la canzone italiana del Ventennio vive un momento di grande vitalità grazie proprio alla diffusione in Italia del jazz delle big band

swing, destinata a esercitare un'influenza determinante nello sviluppo dei repertori d'intrattenimento. Così, a mano a mano che ci si avvicina alla metà del secolo, le canzoni cominciano a fare riferimento anche ai modelli compositivi di Tin Pan Alley mentre, in modo del tutto coerente, la voce assume elementi tratti dallo swing e dal canto crooner (anche detto "confidenziale"). Natalino Otto (1912-1969), Alberto Rabagliati (1908-1974), Ernesto Bonino (1922-2008) e il Trio Lescano sono alcuni dei cantanti protagonisti di questa svolta. L'elemento decisivo è però la nascita delle orchestre radiofoniche sul modello delle big band: in epoca prediscografica ma già radiofonica, infatti, l'orchestra e, dunque, il suo direttore, diventano l'elemento che più incide nella definizione delle caratteristiche sonore e interpretative di un brano.

Emerge uno scenario in cui spiccano due vie di modernizzazione, che possiamo tracciare prendendo in considerazione l'orchestra di Pippo Barzizza (1902-1996) e quella di Cinico Angelini (Cinico Angelo, 1901-1983): da un lato c'è lo "swing all'italiana" di Barzizza, che enfatizza il riferimento allo swing, dall'altro c'è l'orchestra di Angelini, dove la carica ritmico-cinetica dello swing è diluita in brani e arrangiamenti più in linea con i dettami della tradizione della canzone italiana, le cui radici, sempre più lontane, cominciano a essere chiamate in causa sempre più spesso.

Dopo la guerra, la ricostruzione del mondo dell'intrattenimento, guidata da artisti radicati nel ventennio precedente, vede l'Orchestra Angelini imporsi ed entrare da protagonista nella seconda metà del Novecento. Lo "swing all'italiana" ha vissuto un momento di gran voga durante l'occupazione americana per essere poi presto accantonato, anche perché tra i musicisti italiani si diffonde una certa disaffezione per il jazz, che ha visto l'esaurirsi dello swing e l'affermarsi del be-bop. In generale, però, in questo periodo la canzone italiana preferisce ripensare alla propria storia e tornare ai modelli belcantistici e napoletani da cui è partita, salvo accorgersi che questi sono ormai stati definitivamente e inevitabilmente trasformati da mezzo secolo di innovazioni tecniche e musicali. Ne consegue un breve periodo di stagnazione, preludio di un passaggio storico cruciale, che porta la canzone italiana a ripiegarsi su se stessa, elaborando un ideale di "canzone melodica" basato sui modelli acquisiti nella prima parte del secolo, pronto a essere sbandierato contro ogni istanza di modernizzazione ma, allo stesso tempo, altrettanto pronto ad assorbirla. È definitivamente nato il mainstream italiano, che sarà istituzionalizzato in quell'operazione d'equilibrio tra restaurazione e modernità che sarà il Festival di Sanremo (1951), che non a caso nella sua prima fase, quella che va fino all'inizio degli anni Sessanta, avrà come protagonista Cinico Angelini.

La canzone d'autore

I confini del campo della canzone d'autore sono sfumati, ma questa espressione "canzone d'autore" identifica una forma d'arte che presuppone l'esistenza di un "autore", singolo o collettivo, inteso in senso forte come creatore e artista. L'espressione è italiana, ma rinvia a un universo artistico

internazionale. Dalle origini al Club Tenco al passaggio a fenomeno di mercato, la canzone d'autore dagli anni Ottanta si caratterizzerà per un progressivo abbandono dei temi di rilievo politico e sociale, con un ripiegamento su quelli della persona, e per un parallelo arricchimento delle forme e delle risorse musicali, anche in relazione alla comparsa di nuovi generi e di nuove tecnologie.

Definizione

Non è facile dire precisamente cosa sia la canzone d'autore. Come tutte le categorie che nascono da processi di classificazione, tanto più se di natura estetica, i confini del campo restano sfumati e sono sempre soggetti a contestazione e trasformazione. Ha ragione chi precisa che l'espressione "canzone d'autore" non si limita a identificare genericamente un sottoinsieme di canzoni firmate, ma solo quel modo di fare canzoni che presuppone un "autore", in quanto personaggio dotato di capacità creativa e soprattutto di distinzione artistica. Perché, come viene spesso detto e scritto, la canzone d'autore è una forma d'arte: è questa pretesa artistica – che può essere più o meno riconosciuta dal pubblico e dalla critica – a definire l'appartenenza di una canzone al campo della canzone d'autore. In altre parole, non basta che una canzone abbia un autore: occorre che il suo autore sia riconosciuto da qualcuno come artista. Al contempo vengono però classificate come canzoni d'autore anche composizioni che non sono riconducibili in senso stretto a un autore individuale. È questo il caso di molte canzoni di gruppi rock, firmate da tutti o da una parte dei membri del gruppo, o di produzioni nate dalla collaborazione sistematica di più autori (come Lucio Battisti e Mogol, o per fare un esempio celebre, John Lennon e Paul McCartney). In questo senso, l'espressione canzone d'autore copre spesso uno spazio semantico insieme più circoscritto e più ampio di quello occupato dalla parola cantautore, ad essa strettamente associata: più circoscritto perché non basta scrivere e cantare le proprie canzoni per produrre canzoni d'autore; più ampio perché non è necessario essere cantautori per partecipare alla produzione di una canzone d'autore.

Dalla scuola di Genova a Il fischio del vapore

Benché l'espressione "canzone d'autore" venga abitualmente usata per indicare fenomeni musicali privi di confini e quindi di connotazioni spaziali, essa resta a tutti gli effetti – come la parola a essa strettamente associata di cantautore – un neologismo nato in Italia e solo qui ancora oggi utilizzato diffusamente. Come in Francia esiste una chanson ed esistono gli chansonniers, con caratteristiche specifiche e in gran parte autoctone, così si può dire che in Italia esistono i cantautori e la canzone d'autore. Questa connotazione locale trova una dimostrazione indiretta nel fatto che nella lingua inglese manca e continua a mancare un corrispettivo adeguato del primo come del secondo termine: non è tale il pur frequentemente utilizzato singer-songwriter (letteralmente "cantante-scrittore di canzoni"), che perde appunto il riferimento all'idea, come abbiamo detto cruciale, di autore, con tutti i suoi connotati storicamente sedimentati. Per quanto dunque ci siano

indubbiamente espressioni musicali assimilabili per intenzione e risultato alla canzone d'autore, in senso stretto essa, in quanto categoria classificatoria, è un prodotto e un'espressione della cultura e della storia italiana, invalso nel tempo a etichettare e classificare anche prodotti musicali non strettamente riconducibili a esso.

Le sue origini più immediate sono nell'attività di un'organizzazione nata in Italia esplicitamente con lo scopo di promuovere un certo tipo di canzone, che fosse dotato di qualità poetiche e artistiche, alla cui identificazione l'espressione "canzone d'autore" – esplicitamente ricalcata da quella già celebre di cinema d'autore – sembra a qualcuno particolarmente appropriata. Si tratta del Club Tenco, un'associazione senza scopo di lucro costituita nel 1972 a Sanremo a partire dall'iniziativa di un gruppo di cantautori e di appassionati locali della canzone, e in particolare di quella canzone che ha trovato in Luigi Tenco – morto suicida nel corso della XVII edizione del Festival di Sanremo, nel 1967 – uno dei suoi primi interpreti insieme a figure come Gino Paoli, Umberto Bindi, Bruno Lauzi e Fabrizio De André, tutti attivi nel capoluogo ligure a partire dalla fine degli anni Cinquanta e spesso in stretto contatto. Attraverso le sue annuali Rassegne della canzone d'autore, il Club Tenco ha saputo raccogliere e dare adeguato spazio non solo a decine e quindi a centinaia di cantautori più o meno conosciuti (tra i più assidui frequentatori Francesco Guccini, Roberto Vecchioni e Paolo Conte), spesso agendo come trampolino di lancio per esordienti, ma anche a critici musicali, giornalisti, studiosi e semplici appassionati che hanno dato corpo, ciascuno con le proprie competenze e le risorse, a una autonoma tradizione musicale popolare, in gran parte indipendente dall'industria discografica che domina invece tradizionalmente il più celebre Festival della canzone italiana di Sanremo. Sono circa 300 i cantanti, autori, cantautori e gruppi musicali invitati a partecipare negli anni alla rassegna o che hanno ricevuto dal Club, in occasione della rassegna, le cosiddette Targhe Tenco, premi puramente simbolici al valore artistico di un album, di una canzone, di una interpretazione, o anche di una carriera.

Sarebbe certamente riduttivo volere però ricondurre l'intera vicenda della canzone d'autore nel nostro Paese alla storia del Club Tenco. In primo luogo non si deve dimenticare che la canzone d'autore è anche un fenomeno di mercato: grazie all'intuito di operatori lungimiranti (su tutti Nanni Ricordi e Vincenzo Micocci) l'industria discografica ha svolto sin dagli inizi un ruolo cruciale nello suo sviluppo. Basti dire che lo stesso neologismo di cantautore è stato coniato all'interno di una grande casa discografica (la RCA italiana) come parte della propria strategia di marketing, e solo successivamente è stato ripreso e reso popolare da giornalisti, critici e dagli stessi cantanti e autori come termine di (auto)identificazione. Ma l'industria discografica ha anche dato un contributo decisivo alla scoperta, alla valorizzazione, alla promozione e al successo nazionale di vere e proprie celebrità del mondo della canzone d'autore, come Francesco De Gregori, Lucio Dalla, Antonello Venditti, Edoardo Bennato o Franco Battiato. Non è un mistero che uno dei

fattori che hanno contribuito negli anni Settanta al lancio del fenomeno cantautorale nella nostra penisola sia stato anche quello squisitamente economico dei bassi costi di produzione: con la sua chitarra (e poco più) il cantautore è quasi in grado di reggere da solo un disco e spesso una tournée. In ogni caso, l'industria discografica è stata sempre ben disposta nel nostro Paese a investire nella canzone d'autore, sia sull'onda dell'espansione del mercato discografico, soprattutto giovanile a partire dagli anni Sessanta, sia sulla scia della mobilitazione politica degli anni Settanta, a cui i cantautori hanno spesso offerto la colonna sonora, pur non condividendone necessariamente i valori e soprattutto i mezzi.

Negli anni Ottanta e in parte dei Novanta la canzone d'autore si caratterizzerà per un progressivo abbandono dei temi di rilievo politico e sociale, con un ripiegamento su quelli della persona. A questo cambiamento corrisponde un arricchimento delle forme e delle risorse musicali, anche in relazione alla comparsa di nuovi generi e di nuove tecnologie. Grazie soprattutto a cantautori come Vasco Rossi e Luciano Ligabue e a nuovi gruppi come Afterhours e Massimo Volume, viene progressivamente meno una delle contrapposizioni storiche che ha segnato la storia della canzone d'autore - e della popular music più in generale nel nostro Paese - negli anni Settanta: quella tra canzone d'autore e rock. Al contempo, con il fenomeno delle posse, emerge una ricca scena indipendente, musicalmente debitrice nei confronti di forme musicali di origine soprattutto afro-americana (reggae, rap), ma molto attenta al piano espressivo e soprattutto alla dimensione politica della comunicazione, che si integra facilmente con la canzone d'autore dando nuovo impulso alla sua componente più prettamente sociale (di cui è forse principale testimonianza l'album *Il fischio del vapore*, nato nel 2002 dalla collaborazione di Francesco De Gregori e Giovanna Marini, una delle indiscusse protagoniste del canto sociale nel nostro Paese). Gruppi come 99 Posse, Mau Mau, Almamegretta fanno il loro ingresso al Club Tenco, ricevendo riconoscimenti e prestigio e contribuendo a modificare ancora una volta i confini della canzone d'autore. Qualcuno propone un neologismo per caratterizzare questo fenomeno di collettivizzazione: quello di bandautore. Sempre negli anni Novanta, con il notevole successo di mercato e di immagine della catanese Carmen Consoli, che si aggiunge a quello già ottenuto da Gianna Nannini e da Teresa De Sio negli anni Ottanta, il mondo della canzone d'autore sembra perdere anche uno dei suoi presupposti normativi apparentemente più solidi: la forte connotazione maschile.

Un campo con distinzioni costantemente riformulate

Se queste sono le vicende istituzionali e per così dire sociologiche che ne hanno accompagnato la nascita e l'evoluzione nel tempo, cosa caratterizza la canzone d'autore in quanto fenomeno musicale? Secondo il musicologo popular Franco Fabbri, la canzone d'autore si caratterizzerebbe come genere musicale regolato da una serie di norme, alla quale tutti gli artisti farebbero tendenzialmente riferimento e che anche il pubblico riconoscerebbe: sarebbero tali, ad esempio, la norma (di tipo comportamentale) che impone

al cantautore di apparire in televisione il meno possibile, e in ogni caso di affrontare il pubblico con disagio; o quella (di tipo prossemico) che lo porterebbe a preferire, ogni volta che ciò è possibile, un teatro con un'acustica poco risonante senza una grande dispersione del pubblico, o ancora quella (semiotica) che impone all'ascoltatore di ricordarsi sempre che l'io narrante della canzone è un personaggio fittizio, per cui l'identificazione, se scatta, non è con il protagonista della singola canzone ma direttamente con il cantautore. Per quanto ingegnosa e pionieristica, la teoria dei generi musicali di Fabbri – di cui la caratterizzazione del genere della canzone d'autore è un esempio e insieme un'applicazione – trova un limite proprio nella sua rigidità e staticità. Come hanno ampiamente dimostrato gli ultimi quarant'anni di storia, il mondo della canzone d'autore non è affatto immobile, né omogeneo: non solo in termini di estetiche e forme musicali adottate (che spaziano ormai dalle ballate al rock, dal rap sino all'elettronica) ma anche di modelli comportamentali e di rappresentazioni. Nemmeno la preminenza del testo sulla musica – a lungo considerata tratto identificante e qualificante della canzone d'autore – può considerarsi una vera e propria norma di genere. Appartiene al campo della canzone d'autore tanto un artista introverso e letterariamente colto come Fabrizio De André quanto un trascinatore di folle attento alla videomusica come Luciano Ligabue o, in parte, lo stesso Vasco Rossi.

Più che di norme di genere si dovrebbe dunque parlare – in generale ma soprattutto in un caso peculiare come quello della canzone d'autore – di un campo dai confini precari e sempre mutevoli, luogo di strategie e di tensioni, spazio di lotte simboliche di classificazione: utilizzando il linguaggio del sociologo francese Pierre Bourdieu, potremmo dire che in quanto effetto di una distinzione, la canzone d'autore esiste in quanto distingue e si distingue. I suoi connotati – le sue regole – cambiano dunque in funzione delle trasformazioni più generali sia del campo musicale che della società. Più che definire e circoscrivere il campo, la norma ne sarebbe un effetto transitorio, soggetto per sua natura a critica e a manipolazione da parte degli attori del campo. Non c'è norma, si potrebbe dire, senza la sua infrazione, tanto più in un mondo – come quello della canzone – in cui la distinzione (compresa quella che Adorno bolla come pseudo-individualizzazione) costituisce una risorsa non solo di marketing ma anche estetica.

Modelli e compagni di viaggio stranieri

Come si è detto, l'espressione canzone d'autore non è diffusa fuori dall'Italia. Ma non è certo impossibile identificare espressioni musicali che, pur non essendo italiane, sembrano muovere da presupposti analoghi a quelli della canzone d'autore italiana e soprattutto condurre a esiti simili. È il caso, innanzitutto, della già ricordata chanson francese, del resto fonte riconosciuta e celebrata di ispirazione e a lungo modello di molti cantautori italiani, soprattutto di area genovese (De André, Paoli, Tenco) e milanese (Jannacci, Svampa), tra i cui maggiori esponenti troviamo Georges Brassens, Jacques Brel, Léo Ferré e Charles Trenet. Ma è anche il caso di artisti che,

provenienti da esperienze musicali e culturali tra loro profondamente diverse, come possono essere la bossa nova brasiliana, il country americano, la musica folk anglo-americana – essa stessa incrocio e ibridazione di molteplici influenze popolari – o anche il blues di matrice africana, hanno ricercato e utilizzato modalità espressive e soluzioni formali spesso innovative, che fossero capaci, da un lato, di valorizzare il testo delle loro canzoni facendone uno strumento di comunicazione anche sociale e civile e, dall'altro di qualificare la propria opera e la propria immagine pubblica in modo da distinguerla da quella della produzione musicale più commerciale, a livello sia locale sia globale. Troviamo qui, oltre a indiscussi protagonisti della musica contemporanea come Bob Dylan, folksingers intimisti e struggenti, come l'inglese Nick Drake e il canadese Leonard Cohen; audaci sperimentatori e contaminatori di tradizioni, come Van Morrison, Paul Simon, Elvis Costello, Tom Waits o il più giovane Beck; innovatori sofisticati del repertorio tradizionale locale, come il brasiliano Caetano Veloso.

Popular music europea: mainstream locali e rock d'importazione

Lo sviluppo della popular music in Europa è connesso ai processi di modernizzazione e di sviluppo delle forme d'intrattenimento di massa. I repertori da cui ha attinto sono quelli della tradizione orale locale, dell'intrattenimento borghese e della popular music statunitense. Vista l'eterogeneità delle aree culturali europee e delle loro vicende storiche, e visto che i vari generi musicali compresi nella popular music europea sono nati e si sono sviluppati in epoche e situazioni diverse, questa si presenta come un mosaico assai complesso ed eterogeneo.

Tradizioni locali e intrattenimento di massa

L'origine della popular music va ritrovata, da un lato, nei processi di urbanizzazione delle musiche di tradizione orale, ovvero dei repertori regionali diffusi nelle zone rurali e tra le minoranze (per esempio ebrei e zingari), e, dall'altro, nella diffusione della musica d'intrattenimento del ceto aristocratico e borghese a un pubblico più vasto. Questo processo, avviatosi nell'Ottocento con Francia, Germania e Gran Bretagna all'avanguardia, nel Novecento vede l'ingresso di una terza fonte: la popular music statunitense, la cui presenza pervasiva in Europa, connessa a importanti processi economici e politici, è presto diventata oggetto di considerazioni opposte: per i fautori della modernità, essa rappresenta uno dei principali punti di riferimento su cui fondare l'innovazione delle pratiche musicali europee; per altri, coerentemente con le forti resistenze verso i processi di "americanizzazione" diffusi in Europa, è invece simbolo della decadenza del gusto, della corruzione morale e di tutti i possibili difetti che il Vecchio Continente vede nella società nordamericana. Considerando che la diffusione della popular music anglosassone è alla base dello sviluppo dell'attuale musica mainstream internazionale, in quest'ambivalenza è dunque possibile ritrovare la radice dell'attuale dialettica tra celebrazione della modernità e retorica dell'omologazione.

I repertori nazionali

È solo verso la metà del Novecento che un po' in tutt'Europa si stabilizzano repertori nazionali d'intrattenimento rivolti al pubblico ampio ed eterogeneo di massa. Tale processo si sviluppa lentamente, attraverso la circolazione delle canzoni dapprima tramite una sempre più fitta rete di locali e di teatri (vedi ad esempio il *café chantant* francese) e, in seguito, attraverso la loro diffusione tramite la radio e il cinema. La televisione sarà introdotta a partire dagli anni Cinquanta e avrà un ruolo rilevante solo nella seconda metà del secolo.

È significativo considerare l'atteggiamento assunto nei confronti di tali repertori in via di formazione dalle varie dittature che hanno caratterizzato il Novecento in Europa. Queste, attente all'uso dei mass media a fini di propaganda e di mantenimento del consenso, hanno colto immediatamente le potenzialità di quella nuova forma di musica popolare che è la canzone d'intrattenimento di massa e hanno cercato di controllarne i contenuti e, allo stesso tempo, attraverso una politica protezionistica, di allontanarla dai modelli anglosassoni, considerati dalle varie correnti politiche, con sfumature diverse, negativi. Tali controlli, di fatto solo relativamente efficaci, hanno comunque inciso profondamente nell'evoluzione della *popular music* europea avviando processi di lunga portata.

Nei Paesi soggetti all'influenza sovietica, ad esempio, i regimi hanno scelto di valorizzare le tradizioni regionali cercando di creare, in modo artificioso, una sorta di "folk nazionale". Hanno così avuto origine vari repertori che, coltivati anche dopo la caduta dei regimi sovietici, fondano ora l'ossatura dei mainstream nazionali pop-folk diffusi nell'Europa dell'Est. Nell'Europa occidentale, invece, i repertori d'intrattenimento quali la canzone nell'Italia fascista, lo *Schalger* nella Germania nazista e la *copla* nella Spagna franchista, presto spogliati da connotazione folkloriche dirette, hanno assunto toni consolatori e d'evasione che oggi sono a volte oggetto di revival e che formano la base delle numerose trasformazioni che hanno generato i mainstream nazionali. Vi sono comunque repertori nazionali, come la musica *laiki greca*, emersi in contesti non caratterizzati da operazioni di controllo diretto.

Mercati nazionali e mercato internazionale

I mainstream nazionali hanno profonde relazioni con il mainstream internazionale, entrato con prepotenza anche nelle zone sovietiche dopo la caduta del muro di Berlino, ma non si mescolano a esso. Infatti, anche se a volte capita che divi locali siano inseriti nei mercati internazionali (come nel caso degli italiani *Nek* e *Laura Pausini*, che fanno parte sia del mercato nazionale della canzone sia di quello internazionale *latin pop*, oppure il caso degli svedesi *Abba*, che negli anni Settanta hanno riscosso ampi consensi internazionali), più spesso i mainstream locali sono ben differenziati dal pop internazionale e mantengono nomi specifici (per esempio, musica *arabersk turca* e *laiki greca*). Al limite escono dai confini nazionali per diffondersi in

una determinata area culturale, come è il caso del folk novokomponovana serbo, che si è diffuso nella seconda metà del secolo nell'area balcanica. Spesso rivendicano orgogliosamente il legame con una tradizione locale, come nel caso della Canzone italiana. Si noti però che si tratta di una tradizione ideale e idealizzata, visto che i mutamenti implicati nella nazionalizzazione del repertorio e nell'uniformarsi alla pratica dell'intrattenimento, uniti all'azione omologante del pop internazionale, rendono i legami con le pratiche musicali dei primi decenni del secolo assai labili. I mainstream nazionali, inoltre, sono sempre in movimento: spesso stimolati dalle innovazioni introdotte nel pop internazionale, evolvono anche frammentandosi in sottogeneri. Ad esempio, alla fine degli anni Ottanta, il folk novokomponovana serbo – che già in sé è un'evoluzione pop della musica di tradizione locale – da origine sotto la spinta della dance elettronica internazionale, al turbofolk, il cui messaggio edonistico e spregiudicato è funzionale al mantenimento del consenso verso il neonato regime sviluppatosi dopo la disgregazione della Jugoslavia. Con un movimento del tutto opposto, in Bulgaria, sempre nei Balcani, in questo stesso periodo si impone invece la chalga, la musica delle minoranze zingare e turche, i cui temi simili al turbofolk e le cui origini “basse” preoccupano intellettuali e benpensanti, dediti all'ascolto di musiche bulgare.

Repertori particolari

Se la tensione locale-globale a livello di mainstream ha la sua passerella nel Festival Europeo della Canzone, nato nel 1956, va sottolineato che la popular music europea non è soltanto mainstream, né l'influsso della popular music anglosassone può esaurirsi a quello relativo al suo mainstream. In Europa, i repertori particolari sono infatti assai numerosi. Nella prima parte del secolo, la loro formazione si basa sulle musiche di tradizione orale, le prime a dover fare i conti con le nuove pratiche musicali popolari urbane. Se, da un lato, ciò ha significato l'esaurirsi di alcune tradizioni locali e la nascita di nuovi repertori urbani (come il rebetiko in Grecia e il liscio in Italia), dall'altro si è assistito all'affermarsi di alcune di esse come patrimonio artistico nazionale (come il fado portoghese, il flamenco spagnolo o la musica corale bulgara) o al mutare di altre, che sono riuscite a ritrovare un ruolo all'interno del nuovo contesto socio-economico (come la musica dimiotiki greca). In ogni caso, l'inserimento di queste musiche nei circuiti concertistici e d'intrattenimento muta profondamente il loro statuto originario.

Nella seconda parte del Novecento i repertori particolari europei cominciano a prendere esplicita distanza dal mainstream, dapprima seguendo le rivendicazioni generazionali diffuse oltreoceano e, in seguito, accusandolo di essere troppo compromesso con le logiche massmediatiche ed economiche in nome di un impegno artistico che, a partire dagli anni Sessanta, entrerà nella popular music in modo sempre più diffuso. Si tratta di repertori legati alle culture giovanili che, rifacendosi perlopiù a modelli anglo-sassoni derivati dal rock e dalla musica dei neri nordamericani, non solo producono semplici emulazioni, ma promuovono anche filoni musicali “di nicchia” di

rilievo internazionale dove l'Europa svolge ruoli di primo piano. In questo senso, se l'attuale movimento modellato sull'indie-alternative rock rappresenta forse una delle tante riprese poco incisive dei modelli internazionali, come ad esempio successe negli anni Sessanta con la British Invasion prima e con l'invasione del soul dopo, dobbiamo ricordare che l'Europa assume un ruolo da protagonista nell'ambito del progressive rock negli anni Settanta e, in seguito, nel metal, fortemente radicato nel Nord Europa, e nella moderna dance elettronica, settore in cui l'Italia gode di un ruolo importante e che nel Nord Europa ha avuto risvolti originali (ad esempio il caso della Love Parade di Berlino). Assai importante è poi l'appropriazione dello hip hop statunitense, ripreso in molte zone europee al fine di valorizzare identità locali regionali, come ad esempio è successo nell'Italia meridionale.

Infine, vale la pena ricordare alcuni repertori particolari che nascono sulla base di progetti più orientati alla ricerca artistica. Tra questi, primeggia certo la "canzone d'autore", diffusa in tutt'Europa. Ma di altrettanto rilievo sono fenomeni, di matrice anglosassone, quali la ripresa e l'elaborazione delle musiche di tradizione, che ha preso il nome di folk revival, e, più di recente, l'emergere dell'approccio pan-etnico della world music.

Il percorso delle musiche extracolte: la linea afroamericana

La popular music americana in Europa fino al secondo dopoguerra

La popular music americana si diffonde in Europa agli inizi del Novecento su una base di derivazione ottocentesca. Attraverso danze afroamericane si afferma una sensibilità corporea erotica e liberatoria che investe, soprattutto nel periodo tra le due guerre, anche i compositori classici. Ciò che è percepito come jazz ha in realtà solo un debole legame con l'autentica musica neroamericana, la quale influenza i musicisti europei solo alla fine degli anni Venti. La musica popolare americana lascia così un segno sia sui giovani jazzisti sia sulla musica leggera e da ballo dei vari Paesi europei, anche nel periodo di regimi fascisti.

L'influenza americana in Europa

Le premesse per l'affermazione della popular music americana in Europa risalgono alla prima metà dell'Ottocento, quando il compositore Louis Moreau Gottschalk arriva a Parigi. È il 1842 e il pianista di New Orleans, talento prodigioso, ha solo 13 anni. Poco dopo, tra i 19 e i 21 anni, Gottschalk sforna cinque capolavori innovativi: La Bamboula op. 2, Le Bananier, Chanson Nègre op. 5, La Savane e Le Manceniller, nei quali svela a un pubblico parigino entusiasta un mondo sonoro del tutto inedito: quello dei canti creoli caraibici, dei ritmi di danza afroamericani, delle sonorità di strumenti esotici come il banjo. L'enorme popolarità di Gottschalk e il credito che riceve dai suoi amici compositori, come Georges Bizet (1838-1875), contribuiscono alla diffusione di un nuovo gusto. Edizioni a stampa dei pezzi di Gottschalk appaiono in tutta Europa; intanto Bizet inserisce un'autentica danza cubana (El Arreglito) nell'opera Carmen (1875), dando ulteriore

impulso alla incipiente moda dell'habanera, che dura fino ai primi anni del XX secolo. Una moda a cui non si sottrae neanche Claude Debussy (1862–1918), allievo di Ernest Guiraud (nativo di New Orleans e amico di Bizet), quando scrive *La puerta del vino* per il secondo libro dei *Preludi* per pianoforte.

Debussy compone altri pezzi a carattere esplicitamente afro-americano, come il *Golliwog's Cake Walk* o *Minstrels*. Gli sono stati ispirati dall'ascolto delle compagnie di minstrels americani che ormai da tempo girano per l'Europa, divulgando canzoni e danze sincopate di carattere afro-americano. I primi minstrels di colore ad arrivare in Europa sono stati probabilmente i *Bohee Brothers*, giunti in Inghilterra intorno al 1880; in breve hanno fatto tournée anche cori di spiritual da concerto come i *Fisk Jubilee Singers* o piccoli gruppi di vaudeville come i *Black Troubadours*. È la Francia ad ospitare i migliori gruppi di musica nera in Europa: nel 1900 l'orchestra del bianco John Philip Sousa (1854–1932), uno dei maggiori compositori americani, fa scoprire il ragtime al pubblico di Parigi che affolla i padiglioni dell'Esposizione Universale; alla fine della prima guerra mondiale, la straordinaria banda militare del 369° Fanteria americana diretta dal nero James Europe, raccoglie l'entusiasmo delle popolazioni per cui suona una sorta di proto-jazz imbevuto di ragtime. Di lì a poco, l'orchestra di Will Marion Cook rivela agli europei il talento jazzistico del giovanissimo Sidney Bechet, che lascia stupefatti musicisti classici come Ernest Ansermet e apre al pubblico le seduzioni dell'intonazione blues sugli strumenti a fiato. È così aperta la strada ad alcuni jazzisti neroamericani e soprattutto a Josephine Baker, che nel 1925 si stabilisce a Parigi con la sua *Revue Nègre*, raggiungendo un enorme successo.

I balli

Nella Parigi degli anni Dieci impazza anche una danza dal nome bantu, il tango. Ostacolato dalla Chiesa – che gli preferisce l'arcaica e inoffensiva furlana –, il tango, che richiede approccio alla danza di coppia sessualmente più spregiudicato, libera un'inibizione corporea plurisecolare. È questo il punto chiave della grande trasformazione di costume e gusto che sta attraversando l'Europa: per secoli e secoli la cristianità ha inibito sotto un'efficace cappa repressiva ogni aperta manifestazione corporea, che in passato ha dominato in danze e riti di antica ascendenza africana nel Mediterraneo dei Fenici, dei Greci, dei Cartaginesi. Più volte questo substrato è tornato violentemente alla luce, come nelle epidemie coreutiche medievali o nella diffusione, tra XVI e XVII secolo, di danze afro-americane come sarabanda, follia, ciaccona, passacaglia, i cui i passi e movimenti, discendenti da modelli africani, celebrano le capacità creative ed erotiche del corpo.

L'avvento del tango argentino negli anni Dieci, la prima ondata del samba nel 1925, il successo del fox trot e dello shimmy in Germania nei primi anni Venti, scuotono non solo il mondo della musica popolare ma anche quello della musica classica. Già gli spartiti e i dischi di ragtime distribuiti in Europa hanno sollecitato l'interesse dei compositori classici, da Erik Satie (1866–

1925) a Igor Stravinskij (1882–1971). Le danze afro-amicane offrono un'occasione di rinnovamento e ringiovanimento del linguaggio a tutti quei compositori impegnati tra le due guerre su un terreno "neoclassico", nonché l'opportunità di avvicinare un pubblico più vasto. È un fenomeno di vaste proporzioni che investe, tanto per fare qualche nome di punta, Paul Hindemith (1895–1963) ed Erwin Schulhoff (1894–1942) in Germania, Maurice Ravel (1875–1937) e Darius Milhaud (1892–1974) – quest'ultimo più vicino alla musica brasiliana – in Francia, Alban Berg (1885–1935), con motivazioni diverse, in Austria. In questo panorama l'Italia rimane in secondo piano, poiché le tournée delle compagnie e delle orchestre nere raramente vi approdano. Tuttavia l'attività di compositori come Giovanni Rinaldi, vicino al ragtime, e l'attenzione di alcuni compositori classici per la musica americana – testimoniata tra l'altro dal Puccini (1858–1924) di Scossa elettrica, una marcia in puro stile Sousa e da certi pezzi pianistici di Alfredo Casella – indicano che anche tra Roma e Milano si diffonde un gusto nuovo.

L'equivoco del jazz

In realtà tutto questo interesse per il jazz negli anni Venti è fondato su un notevole equivoco: sia i compositori classici sia i direttori di orchestre da ballo che fondano la loro fortuna su fox trot e shimmy fanno poco o nulla dell'autentico jazz afro-americano. In effetti il grande jazz che si fa a Chicago nei primi anni Venti, quello di King Oliver, Jelly Roll Morton, Johnny Dodds, Louis Armstrong, è virtualmente sconosciuto fuori dal circuito dei locali per neri e dalla distribuzione discografica dei ghetti. L'americano medio considera il jazz una musica leggera sincopata e piccante eseguita da piccoli gruppi od orchestre bianche in hotel lussuosi o in affollate sale da ballo. In Europa i legami di questa musica con la grande tradizione nera si fanno ancora più flebili: di certo l'intonazione blues, l'improvvisazione e il grande repertorio di New Orleans o della canzone americana rimangono estranei al pubblico di Milano o Berlino. E tuttavia la musica americana, comunque la si chiami, è in ogni caso veicolo di eccitazione e di liberazione erotica, di umore positivo e di giocoso ottimismo.

È solo nella seconda metà degli anni Venti che il jazz autentico inizia a circolare in Europa, e in particolare in Italia, i cui jazzisti giungono a padroneggiare il linguaggio proprio a cavallo degli anni Venti e Trenta. Grazie anche alla tournée dell'orchestra di Sam Wooding, che tocca varie grandi città europee, spingendosi fino all'Unione Sovietica, il pubblico scopre lo swing più autentico, il senso del blues e il valore di grandi solisti come Sidney Bechet e Tommy Ladnier, destinati a lasciare una traccia profonda sui jazzisti europei.

Nella prima metà degli anni Trenta, l'adesione ai modelli afro-americani è favorita dalla presenza prolungata di alcuni musicisti neri di prima grandezza come Louis Armstrong, Benny Carter e Coleman Hawkins, che influenzano il linguaggio solistico dei giovani improvvisatori europei: tra gli italiani si affermano Sesto Carlini, Romero Alvaro, i fratelli Alfio e Rocco Grasso, Matteo Ortuso, Pippo Barzizza e l'Orchestra Angelini. La musica popolare in

Europa si evolve in due direzioni: da un lato il jazz che segue i modelli americani – con la straordinaria eccezione di Django Reinhardt –, dall'altro la musica leggera – che acquista in ogni Paese un'identità nazionale – esibisce un colore “americano”, swingante, ballabile e sincopato, come nell'eccellente Trio Lescano. Quando le dittature fasciste dilagano in Europa, la musica di matrice afro-americana è ufficialmente proibita ma continua a essere praticata e ascoltata in condizioni semi-clandestine grazie a musicisti coraggiosi e astuti, qualche volta con la complicità dei regimi stessi (perfino ad Auschwitz vi è un'orchestra che suona musica sincopata). Durante la guerra il jazz e la canzone sincopata sono assunti come uno strumento di opposizione e resistenza ai regimi, subendo restrizioni sempre più rigide.

L'avanzata americana tra il 1944 e il 1945 apre un nuovo fronte: i soldati portano i V(ictory) Disc, incisioni di grandi musicisti americani – jazz, classici, pop – realizzate appositamente per le truppe al fronte. Una volta terminata la guerra, quei dischi – soprattutto di jazz – divengono merce di scambio con le popolazioni locali, che si trovano a contatto con le forme più aggiornate di musica popolare americana. Con il cinema, quella musica sarà la chiave di volta per la trasformazione della musica popolare europea in senso sempre più afro-americano: l'era dello swing, mentre si va spegnendo negli Stati Uniti, trionfa in Europa e una nuova generazione di jazzisti brillanti e originali si affaccia sulla scena internazionale.

Django Reinhardt e l'Hot Club di Parigi

Django Reinhardt, chitarrista zingano attivo tra gli anni Trenta e i primi anni Cinquanta, è stato uno dei maggiori solisti della storia del jazz. Emerso dalla cultura zingana di Parigi, Reinhardt con il suo partner, il violinista Stephane Grappelli, ha guidato uno dei gruppi di jazz più popolari tra le due guerre, imponendosi come virtuoso dallo stile unico e originale. La singolarità, l'alto esito artistico e l'influenza ancora attuale della musica di Reinhardt e Grappelli hanno sollevato la questione problematica dell'identità del jazz europeo quale musica distinta per stile e carattere dal jazz americano.

Reinhardt, Grappelli e la formazione del Quintette de Hot Club de France

Django Reinhardt (1910–1953) è stato non solo il più importante jazzista nato e vissuto in Europa, ma anche uno degli artisti più influenti della cultura gitana. Nato il 23 gennaio 1910 in una comunità nomade a Liberchies, in Belgio, figlio di un pianista e violinista itinerante passa la sua infanzia in un accampamento nei dintorni di Parigi. Dotato di un orecchio e una memoria musicali fuori del comune, muove i primi passi professionali a dodici anni suonando valzer zingani e bal musette con la chitarra-banjo. A diciotto anni rimane ustionato nell'incendio della sua roulotte, perdendo anche l'uso del mignolo e dell'anulare della mano sinistra. Completamente analfabeta, assorbe la ricca tradizione musicale gitana dell'area parigina – con le sue ramificazioni e scambi tra musica colta e popolare, tra città e campagna – nonché le danze in voga del momento come il valzer e il bal musette. A questa miscela si aggiunge il jazz: praticato fin dai primi anni Trenta, diviene

presto il suo stile principale, maturato al fianco dei migliori musicisti francesi del momento come Jean Sablon, André Ekyan, Alix Combelle e il violinista Stephane Grappelli, quest'ultimo destinato a diventare il suo partner ideale.

Grazie anche al sostegno degli appassionati parigini legati all'Hot Club de France, che ne colgono le grandi doti di improvvisatore, Reinhardt ha sempre più occasioni per fare conoscere la sua fantasia e il suo stile originale. In quel periodo frequenta pure l'orchestra del bassista Louis Vola - che già lo ha aiutato a muovere i primi passi nel jazz - per improvvisare liberamente con il chitarrista Roger Chaput e Grappelli. Con l'aggiunta di un terzo chitarrista, il fratello Joseph Reinhardt, il gruppo con Django, Grappelli, Caput e Vola si costituisce nel 1934 come Quintette de Hot Club de France, nome derivato dall'associazione di critici e appassionati a cui è legato. Già negli anni Venti il sodalizio tra il violinista Joe Venuti e il chitarrista Eddie Lang ha proiettato sulla scena del jazz americano una sonorità rurale e da ballo, caricandola di acrobazie moderniste, urbane e in qualche misura futuriste. Nonostante questo precedente, un ensemble con violino, tre chitarre (di cui una sola solista) e contrabbasso suona del tutto nuovo nel jazz: esso deriva da una tradizione, quella zigana, più urbana che contadina, rinnovata in chiave jazzistica.

Il quintetto, che diviene il gruppo europeo di jazz più popolare tra le due guerre, ha effettivamente un suono unico. Stephane Grappelli e Django Reinhardt ne sono i solisti principali e complementari: pur nella diversità di stili condividono un'ispirazione improvvisativa inesauribile, un gusto per l'invenzione lucida e spericolata, animata da una tensione competitiva perfettamente integrata negli equilibri del gruppo. Il loro fraseggio attraversa i registri modulandoli attraverso una vasta gamma dinamica; il gioco degli abbellimenti è rigoglioso, i vibrati e glissando contribuiscono a generare lo swing più trascinate e vario che il jazz europeo abbia espresso. In particolare lo strumento di Reinhardt esibisce una qualità "vocale" impressionante: attraverso l'attacco e il legato ogni nota acquista un'incisività inedita, esaltata da un vibrato e un portamento palpitanti. Le frasi si proiettano su ampie arcate frammentate nei ritmi ma sostenute da una lucida architettura formale. Nel disegno solistico di Reinhardt acquistano particolare rilievo gli accordi percussivi, energici che spezzano il fraseggio a note singole, cui gli occasionali tremoli "a mandolino" imprimono vertiginose fughe in avanti. A causa della menomazione della mano sinistra, tutte queste soluzioni sono ottenute grazie a una tecnica non ortodossa, del tutto personale, sviluppata attraverso un felice processo intuitivo. L'approccio di Stephane Grappelli, a sua volta anche buon pianista, è altrettanto spregiudicato. Il fraseggio è acrobatico, ritmicamente più continuo, l'invenzione melodica più astratta, meno lirica, l'articolazione delle note più regolare. Non a caso nelle ballad - di regola prese a tempo di andante swing, di rado più lentamente - Grappelli si mantiene espressivamente più asciutto, di contro al romanticismo debordante di Reinhardt.

Le due chitarre di Joseph Reinhardt e Roger Chaput e il contrabbasso di Louis Vola costituiscono l'ideale tappeto timbrico dei due virtuosi: gli accordi perfettamente sincronizzati e il basso generano una trama sonora potente, compatta, ricca di armonici che abbracciano e arricchiscono i due solisti. Il trio ha un impatto ritmico potente, dallo swing nitido ed elastico, di cui Reinhardt e Grappelli appaiono come un'emanazione solistica.

Il repertorio del gruppo si basa essenzialmente su canzoni americane, occasione di improvvisazioni spesso chiuse da passaggi arrangiati. Reinhardt e Grappelli incidono anche con grandi ospiti americani come Eddie South e Coleman Hawkins, dimostrando di essere all'altezza dei maggiori solisti neri. Non mancano le composizioni originali: su questo terreno Reinhardt, a volte in collaborazione con Grappelli, ha lasciato pagine memorabili, entrate nel repertorio del jazz. In particolare nelle ballad Nuages, Nocturne, Manoir de mes rêves, Reinhardt manifesta una sensibilità melodico-armonica evocativa, sospesa, vagamente impressionista, di grande suggestione atmosferica. In Appel direct e nel singolare Bolero de Django utilizza i modi al posto del consueto giro armonico, anticipando una prassi divenuta usuale nel jazz quasi vent'anni dopo.

Le strade si dividono

Durante la seconda guerra mondiale Grappelli si trasferisce in Inghilterra e il quintetto si disgrega; Reinhardt suona con varie formazioni e nel 1946 ingaggia il clarinettista Hubert Rostaing; poco dopo passa alla chitarra elettrica. Nello stesso anno fa un tour negli Stati Uniti sostenuto da Duke Ellington che ottiene un grande successo. Tornato in Francia, si rimette al lavoro con il nuovo quintetto, comprendente clarinetto, una sola chitarra d'accompagnamento, basso e batteria. La musica di Reinhardt, pur rimanendo di altissimo livello, si sposta in parte verso il più moderno be-bop. L'adozione della chitarra elettrica non comporta sostanziali mutamenti di stile, ma il suono meno flessibile del nuovo strumento priva il fraseggio di qualcuna delle nuances caratteristiche. In compenso la sua produzione compositiva si arricchisce di ulteriori perle. Reinhardt continua a suonare con vari gruppi a suo nome, inclusa una formazione con Grappelli e musicisti italiani che registra a Roma tra il 1949 e il 1950. Muore a Fontainebleau il 16 maggio 1953. Grappelli, che è nato a Parigi nel 1908, gli sopravviverà con una carriera brillantissima terminata nel 1997.

Gli astri di Django Reinhardt e di Stephane Grappelli hanno posto agli storici del jazz due questioni fondamentali. Una concerne la possibilità che in altri Paesi al di fuori degli Stati Uniti possano emergere personalità geniali in una musica squisitamente americana come il jazz. La risposta è ovviamente positiva: le cause sono complesse e vanno cercate in certi tratti universali del linguaggio jazz, che toccano gli equilibri tra ritmo e corpo, progettazione ed estemporaneità, abbandono istintuale e controllo creativo. Tutti aspetti che appartengono anche alla cultura zigana e che sono riconducibili a moduli espressivi arcaici di origine africana. L'altro tema cruciale tocca l'identità del jazz in Europa, ovvero se esso non sia altro che jazz americano suonato da

europei o se esista un jazz europeo distinto per stile e carattere da quello americano. In effetti la musica di Reinhardt e Grappelli è jazz europeo, anzi è la prima grande manifestazione di una musica europea fondata sul jazz americano, che nasce come espressione di sintesi e sovrapposizioni, in cui agiscono spinte stilistiche e culturali ora convergenti ora divergenti.

Reinhardt sarà assunto come modello irraggiungibile di originalità ancora fino agli anni Sessanta, quando la questione dell'identità del jazz europeo sarà riproposta con forza in una nuova prospettiva. Oggi l'eredità di Reinhardt, pur continuando ad alimentare le nuove generazioni di chitarristi, trascende il jazz e alimenta un fortunato e vitale revival di musica manouche che, partito dalla Francia, ha assunto proporzioni europee.

Il jazz moderno europeo: dal be-bop al free jazz

Fino ai primi anni Sessanta il jazz in Europa segue le tracce dello stile californiano, da cui emergono grandi talenti. È il cinema a offrire occasioni importanti per lo sviluppo di un linguaggio orchestrale, con punte sperimentali come i film-opera di Michel Legrand. A partire invece dai primi anni Sessanta, la questione dell'identità del jazz europeo favorisce la ricerca dell'improvvisazione radicale derivata dal free jazz americano, con varie declinazioni nazionali. Il jazz in Europa offre anche ulteriori opportunità stilistiche: dall'incontro con la tradizione classica all'utilizzo del patrimonio folklorico nazionale.

Il jazz americano nel dopoguerra europeo

Mentre negli anni precedenti alla seconda guerra mondiale il jazz americano è assorbito in Europa con un certo sfasamento temporale, le condizioni economiche e culturali impostesi con la ricostruzione e il Piano Marshall rimettono "in fase" i due continenti e favoriscono contatti diretti che hanno riflessi immediati sulla formazione e il gusto dei giovani jazzisti europei. I dischi di be-bop non sono ignoti, ed eventi come il Festival di Parigi del maggio 1949, in cui il pubblico può ascoltare Charlie Parker, Miles Davis, Tadd Dameron, Kenny Clarke, divengono in breve appuntamenti regolari. In realtà dagli Stati Uniti non giunge solo la nuova musica, ma anche una corrente di Dixieland Revival che ha una notevole attrattiva sui giovani jazzisti europei, al punto che all'interno della stessa generazione si crea una frattura orizzontale destinata a segnare la scena europea fino agli anni Sessanta.

Più che il bebop, è il cool jazz nella sua variante californiana a polarizzare la creatività dei musicisti europei, alcuni dei quali di valore assoluto, come il sassofonista svedese Lars Gullin o il trombettista italiano Nunzio Rotondo. Non mancano alcune notevoli eccezioni, quali i pianisti Martial Solal e Umberto Cesari, portatori di una visione eccentrica del virtuosismo improvvisativo. L'adesione ai modelli americani stimola anche un ricco filone di jazz orchestrale per il cinema, nel quale si distinguono compositori come Armando Trovajoli e Piero Piccioni in Italia, Michel Legrand in Francia (in particolare con il capolavoro *Les parapluies de Cherbourg* di Jacques Demy) e

Johnny Dankworth in Inghilterra. Questa tradizione orchestrale troverà poi negli anni Sessanta una piena realizzazione nella straordinaria big band di Francy Boland e Kenny Clarke, luogo di incontro di jazzisti europei e americani espatriati.

Il jazz “europeo” e la strada del free

Il successo crescente del jazz stimola ben presto una riflessione problematica sull'identità europea della musica. Il nodo è (e in una certa misura rimane) il seguente: il jazz è musica squisitamente americana, espressione di quella specifica cultura; e tuttavia la sua natura consente di essere praticato anche da altre culture, come quella europea, in grado di estrarne nuovi umori stilistici e creativi. Come sganciarsi allora dal modello americano? Si può ipotizzare un jazz europeo, cioè una musica americana attraverso la quale esprimere autonomamente una sensibilità europea? E dove vanno cercate le fonti di ispirazione per un'identità europea del jazz? Uno dei primi a cercare una risposta è Giorgio Gaslini con *Tempo e relazione* del 1957, in cui l'uso della tecnica dodecafonica come mezzo compositivo suggerisce un'identità fondata sulla sintesi tra elementi afro-americi e la tradizione classica. Un'altra opzione identitaria risiede nel folklore, seguendo un ragionamento per analogia: se il jazz ha le sue radici nel folklore nero, allora il jazz europeo può nutrirsi delle proprie tradizioni popolari. Questa intuizione sarà destinata a svilupparsi compiutamente solo alla fine degli anni Sessanta, in particolare in Italia, nei paesi dell'Est europeo e in Scandinavia, aprendo la questione delle scuole nazionali del jazz europeo.

In realtà il jazz in Europa non imbocca in modo univoco né la strada della Terza Corrente (fusione tra jazz e tradizione classica) né quella folkloristica. Nei primi anni Sessanta la presenza nei Paesi scandinavi di grandi esponenti del free jazz, come Cecil Taylor e Albert Ayler, spinge i musicisti più giovani a cercare strade radicalmente nuove. Tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta in Paesi come l'Inghilterra, la Polonia, la Germania, l'Olanda e l'Italia emergono altrettante tendenze derivate dal free jazz americano, declinato secondo modi del tutto originali. Nonostante i tentativi da parte della critica di individuare dei caratteri nazionali, il free jazz europeo assume in realtà un carattere transnazionale, anche in virtù delle collaborazioni tra musicisti di diversa provenienza, americani compresi. Ciò che accomuna la produzione radicale europea riguarda, più che i tratti stilistici, le necessità produttive e distributive della musica: nascono ovunque associazioni di musicisti, etichette indipendenti e cooperative, festival di settore, canali distributivi specifici. L'Instant Composers in Olanda o la Free Music Production in Germania sono esempi di associazioni che producono concerti e dischi secondo un modello integrato di cui non esistono equivalenti negli Stati Uniti.

Tuttavia è indubbio che nei primi anni Settanta sono emerse tendenze locali, ad esempio in Inghilterra musicisti come il chitarrista Derek Bailey o il sassofonista Evan Parker si sono distinti per una ricerca radicale sul suono, tesa a superare gli automatismi tradizionali dell'improvvisazione per entrare

in una dimensione puramente fonica, spaziando dalla performance in totale solitudine all'improvvisazione collettiva. In ogni caso l'esecuzione tende a forzare le modalità percettive della musica, ad annullarne i consueti vincoli formali e a forzare i limiti fisici dello strumento. Una tendenza che si riscontra anche presso musicisti tedeschi iconoclasti come il sassofonista Peter Brötzmann, mentre l'orchestra Globe Unity del pianista Alex von Schlippenbach lascia il segno tanto in reticolari improvvisazioni collettive quanto nelle esecuzioni di composizioni complesse. Dalla scena olandese emergono invece le figure del pianista Misha Mengelberg, del batterista Han Bennik e del sassofonista Willem Breuker con il suo Kollektief, che rimescolano con sardonica teatralità tutti i cascami della cultura musicale europea, dal cabaret alla musica classica, al jazz e al folklore. La scena italiana si distingue per un'analogia vena surreale, come nella musica di Mario Schiano, ma anche per un'attenzione alla tradizione classica (Giorgio Gaslini, Giancarlo Schiaffini) e una forte componente folklorica, che attinge alle tradizioni popolari di tutta la penisola.

L'improvvisazione radicale non esaurisce la tensione identitaria del jazz europeo negli anni Sessanta e Settanta, che si manifesta in una molteplicità di stili e approcci strumentali: alcuni musicisti, con modalità ed esiti profondamente diversi, si orientano verso il recupero del folklore locale filtrato dall'esperienza del free: John Surman in Inghilterra, Michel Portal in Francia (muovendosi tra teatralità e musica colta), Jan Garbarek in Norvegia (con una forte componente coltraniana), Gianluigi Trovesi in Italia (con echi rinascimentali e bandistici). In Germania, in ambito più mainstream, si afferma un trombonista come Albert Mangelsdorff, destinato a mutare l'approccio tecnico allo strumento; in Inghilterra la vivace comunità sudafricana (con solisti come il trombetta Harry Beckett, il sassofonista Dudu Pukwana, il bassista Johnny Dyani) perpetua un jazz orchestrale fondato su ritmi trascinati, riff sovrapposti, lunghi assolo. Ma è forse dai paesi dell'Est che vengono alcune delle proposte più suggestive, in particolare dalla Polonia del pianista Krzysztof Komeda, il cui lirismo drammatico e astratto – in perfetta sintonia con il cinema di Roman Polansky e Skolimowski nel quale si afferma – segna una delle esperienze più originali del jazz contemporaneo.

Un quadro dell'Europa jazzistica non sarebbe completo senza un accenno alla ECM, casa discografica tedesca fondata nel 1969. Nata come etichetta aperta a stili e musicisti differenti, nel tempo si è andata specializzando nella promozione di un lirismo "nordico", estenuato, crepuscolare e riflessivo che ha fatto scuola fino a diventare "stile". Una filosofia che può scadere facilmente nella maniera, ma che nei casi migliori – si pensi al trombetta anglo-canadese Kenny Wheeler – produce risultati di potente suggestione.

Il rock'n'roll

Il rock'n'roll è stato il primo tipo di musica strettamente legato ai conflitti generazionali sviluppatosi a partire dagli anni Cinquanta, prima negli Stati Uniti e poi nel resto del mondo occidentale. I suoi primi successi, costituiti

da brani cross-over cantati da artisti sia bianchi che neri, si realizzano negli Stati Uniti della prima metà degli anni Cinquanta, in parallelo con l'inizio della carriera di Elvis Presley. Di questo fenomeno si considerano le reazioni avutesi, sia nel mondo giovanile che in quello adulto, in America e in Europa nella seconda parte degli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta.

Le origini e i primi successi

L'espressione "rock and roll" si trova in canzoni realizzate soprattutto da neri statunitensi, quantomeno a partire dagli anni Venti, spesso come allusione ambigua al ballo e all'atto sessuale. Il disc-jockey Alan Freed la usa nel titolo del suo programma radiofonico The Moondog Rock'n'Roll Party a partire dal 1952. Grazie alla sua diffusione, soprattutto in programmi radiofonici e televisivi rivolti ai giovani, la dicitura viene poi usata sempre più comunemente negli Stati Uniti come termine ombrello per indicare diversi tipi di repertorio musicale. In particolare si tratta di 45 giri incisi, soprattutto da case discografiche "indipendenti", sia da musicisti bianchi (come all'inizio Bill Haley e Hank Williams) che da musicisti neri (all'inizio, tra gli altri, Fats Domino, Joe Turner e Billy Ward and his Dominoes), aventi tre principali aspetti comuni: innanzitutto, l'essere cross-over, essere cioè presenti in almeno due delle tre principali classifiche di vendita statunitensi (pop, country e rhythm and blues, come il caso di Sixty Minute Man dei Dominoes), anche con versioni differenti (covers), spesso realizzate prima da neri e poi da bianchi, come il caso di Rock the joint (cover del 1952 di Bill Haley - bianco - di un brano di Jimmy Preston - nero); il secondo aspetto è il presentare sound, parole, comportamenti dei musicisti e tipi di balli che riprendano aspetti di repertori sviluppatisi prevalentemente nel Sud degli Stati Uniti (quali il blues, il rhythm and blues, il country, il gospel e il jazz) e che risultino diversi da quelli che caratterizzano il repertorio preferito dagli adulti statunitensi dell'epoca (il pop bianco che continua la tradizione della canzone Tin Pan Alley); infine, il terzo aspetto in comune è l'essere molto in voga tra i teenager statunitensi, sia bianchi che neri.

Decisivo è stato poi il successo di Elvis Presley (1935-1977) e di Rock around the Clock. In questo brano, che è il primo disco inciso nel 1954 da Bill Haley and the Comets per la Decca, i due autori bianchi James Myers e Max Freedman sintetizzano molti degli elementi già ricorrenti nei brani di rhythm and blues di maggior successo per il pubblico adolescenziale. La sua uscita passa inosservata, vendendo solo 75mila copie. La successiva Shake, Rattle and Roll, cover di un brano di Joe Turner, vende invece, tra il 1954 e il 1955, oltre un milione di copie raggiungendo il settimo posto delle classifiche. Di conseguenza Rock around the Clock viene ripescata e inserita in The Blackboard Jungle (Il seme della violenza, 1955), film che, rappresentando il disagio giovanile coevo, ottiene una grande risonanza sociale. Il disco stavolta raggiunge la testa sia della classifica pop che di quella rhythm and blues, rimanendovi per otto settimane e divenendo in breve tempo uno dei dischi più venduti della storia, secondo solo alla versione di White Christmas incisa da Bing Crosby.

Elvis

Elvis Presley è stato scoperto pochi anni prima da Sam Philips, produttore dell'etichetta indipendente Sun di Memphis, che ha visto in lui il giovane cantante bianco affascinante e poliedrico di cui era da tempo in cerca. Entrato nelle classifiche di vendita rhythm and blues e country tra il 1954 e il 1955, Elvis si affida poi alle cure del manager Colonel Tom Parker, firmando un contratto con la major discografica Capitol/RCA. Contratto che in breve tempo, grazie alle esibizioni dal vivo, a una continua sequela di successi discografici (a partire da Hound dog del 1956) e alle esibizioni televisive, lo trasforma nel "re del rock'n'roll", con una fortuna discografica ancora insuperata. Il merito va soprattutto alla sua vocalità, adatta tanto alle libertà ritmiche e alle intensità emotive dei repertori neri, quanto alle inflessioni del country e alle sfumature intonative del pop bianco, e alla sua sensualità ed espressività corporea. Grazie ad essa, egli risulta un performer trascinate e una star cinematografica (protagonista di 33 film) capace di incarnare l'immagine del giovane edonista, insofferente nei confronti del perbenismo propagandato dalla scuola, dalla chiesa e dai genitori, verso la quale gli adolescenti dell'epoca sono particolarmente attratti.

Contemporaneamente a Presley, tra i giovani musicisti neri si impongono Chuck Berry, Little Richard, The Platters, The Coasters e The Drifters (questi ultimi sviluppano un sottogenere che, per l'ampia presenza di vocalizzi di frasi non-sense, viene chiamato "doo-wop"); tra quelli bianchi, dal country provengono Carl Perkins, Jerry Lee Lewis, Buddy Holly, Johnny Cash, Roy Orbison, Gene Vincent, Eddie Cochran, Ricky Nelson e gli Everly Brothers; dal pop vengono Connie Francis, Tommy Sands e Pat Boone. Quest'ultimo, giovane wasp (protestante di origine anglosassone, da White Anglo-Saxon Protestant) compassato, bello, elegante, di buona famiglia, uscito con ottimi voti da scuole prestigiose e felicemente sposato, fornisce un modello più rassicurante di quello espresso dallo smodato e irrequieto Presley, risultando più amato dai teenager meno conflittuali.

Reazioni negli USA

Nella seconda metà degli anni Cinquanta, il rock'n'roll, praticabile efficacemente a basso costo e realizzabile da autodidatti tramite codici culturali rapidamente acquisibili dagli adolescenti statunitensi attraverso i canali a loro disposizione, si impone come il genere musicale da loro più amato. Esso consente loro una via di accesso allo status del gruppo dei pari alternativa a quella delle attività sportive, spesso a questa preferibile giacché sentita più separata e autonoma, non solo dalla scuola, ma anche dal controllo, mediato o diretto, dei genitori.

Tra gli adulti, i sostenitori della superiorità della razza bianca vedono questa musica come il tentativo di imporre tra i giovani la cultura nera e/o alcuni dei principali aspetti più comunemente identificati all'epoca con tale cultura, quali la sensualità, la volgarità e l'edonismo sfrenato. Inoltre, l'industria musicale più legata all'editoria e all'organizzazione che ne cura gli interessi,

l'ASCAP (American Society of Composers, Authors and Publishers), si sente gravemente minacciata dal successo iniziale di questa musica. Le cinque principali case discografiche statunitensi (Victor, Columbia, Capitol, Decca e Mercury), che nel 1954 hanno realizzato più dell'80 per cento dei dischi in testa alle principali classifiche di vendita statunitensi, nel 1956 vedono più che dimezzato tale dominio. Inoltre, rischiano di divenire superflue molte delle figure professionali (gli orchestrali, gli arrangiatori, i copisti ecc.) precedentemente radicate nella popular music statunitense. Dopo una prima reazione volta a tentare di screditare e danneggiare il rock'n'roll, si cerca poi di integrarlo per ridurre la minaccia.

Le grandi case discografiche, attraverso la televisione e il cinema, lanciano allora i teen-idols: giovani bianchi (quali Paul Anka, Frankie Avalon o Fabian) interpreti di brani, centrati sull'amore giovanile, che recuperano l'apparato industriale della musica Tin Pan Alley, dotati di un approccio più edulcorato di quello del primo rock'n'roll del quale conservano solo alcuni elementi nel sound (è la "High school music"). Nella loro musica la percentuale di elementi provenienti in generale dalla musica nera è piuttosto ridotta, specie nell'impostazione della vocalità.

L'ascesa dei teen-idols coincide con alcuni episodi che, a partire dal 1958, segnano una crisi del primo rock'n'roll: Presley viene chiamato alle armi e al suo ritorno prende le distanze dalla propria immagine iniziale; Buddy Holly muore in un incidente aereo; Little Richard si dedica all'attività religiosa; Jerry Lee Lewis ha un forte declino (soprattutto in seguito al suo matrimonio con una tredicenne); Chuck Berry all'inizio degli anni Sessanta passa un periodo in carcere.

Il rock'n'roll in Europa

In Europa, dopo il lancio del rock'n'roll avvenuto a partire dal 1956 soprattutto grazie ai film che lo pubblicizzano, i due aspetti che attirano maggiormente l'attenzione, sia dei suoi sostenitori che dei detrattori, sono la sua diversità dalle popular music "locali" e il suo stretto legame con la gioventù americana (caratterizzata soprattutto dalle nuove mode, dai nuovi balli e dal suo conflitto col mondo adulto).

In Gran Bretagna, i giovani operai, i cui salari in quegli anni aumentano notevolmente, adottano il rock'n'roll per distinguersi dagli adulti e dai coetanei "perbene" e delle classi superiori. In questo contesto si sviluppa una predilezione per questo genere da parte dei teddy boys, la cui sottocultura, pur essendo nata nel 1953 prima dell'affermazione di questa musica in Gran Bretagna, ha con essa numerosi punti di contatto, primo fra tutti lo stretto legame col mondo americano e un carattere giovanile particolarmente adatto ad attirare l'attenzione dell'immaginazione popolare.

Il rock'n'roll, inoltre, vede la partecipazione delle ragazze, che vengono profondamente coinvolte soprattutto nel ballo. Costoro, pur non potendo permettersi gli atteggiamenti spettacolari e "duri" dei coetanei maschi, trovano un nuovo ambito nel quale sviluppare il loro comportamento da fan,

precedentemente rivolto ad altri tipi di star, e la loro “cultura da camera da letto”, segreta e specificamente femminile, espressa tramite l’uso di poster, giradischi e altre merci legate al consumo musicale.

Gli adulti britannici vedono in tali fenomeni un imbarbarimento della gioventù locale, sia a livello della morale, minata dalla liberazione di istinti primordiali e licenziosità sessuale, sia a livello del gusto, minacciato da una musica considerata di livello assai inferiore alla popular music inglese. In ambito massmediatico al rock’n’roll dedica ampio spazio non la BBC bensì Radio Luxembourg, sponsorizzata da case discografiche inglesi e molto ascoltata dai giovani britannici pur non avendo sede in Inghilterra. Attraverso questi canali radiofonici, alcuni programmi televisivi e soprattutto attraverso gli influenti club londinesi, vengono lanciati numerosi divi inglesi adolescenziali sulle orme di Elvis Presley e Pat Boone, quali Tommy Steele, Cliff Richard & The Shadows e Adam Faith, ben presto protagonisti anche di film. Più che al primo rock’n’roll, essi si ispirano a esempi americani più assimilabili, quali quelli dei teen-idols e dei gruppi strumentali.

In Italia la reazione al rock’n’roll non è particolarmente diversa da quella di altri paesi europei che vedono un’analoga presenza della cultura americana. Il centro di maggiore diffusione, più vicino di altre città alla cultura internazionale, è Milano, nella quale vengono lanciati a partire dal 1957 gli “urlatori”, versione italiana dei teen idols statunitensi. Il loro primo successo è Come prima, col quale Tony Dallara ripropone stilemi del doo-wop, specie quello dei Platters. Contemporaneamente percorrono strade simili Mina (all’inizio con lo pseudonimo di Baby Gate), Adriano Celentano, Giorgio Gaber, Peppino di Capri, Ricki Gianco, Ghigo e numerosi altri giovani cantanti, molti dei quali partecipano nel 1957 al Palaghiaccio di Milano al Primo Festival Nazionale del Rock and Roll. In breve tempo, a seguito della grande partecipazione della nuova generazione all’acquisto dei dischi di questo genere, l’industria discografica italiana conosce un’impennata di vendite senza precedenti. Il 1958 è l’anno del trionfo di Modugno, a Sanremo e nel mondo, con Nel blu dipinto di blu, nella cui impostazione vocale e nel cui terzinato sono rinvenibili accenni a elementi del doo-wop. I giovani “urlatori” vengono comunque ammessi a Sanremo solo nel 1960, quando Tony Dallara vince (con Romantica) in coppia col “melodico” Renato Rascel, mentre Mina esordisce con È vero. Nel frattempo nel 1959 comincia anche una produzione di “musicarelli”, pellicole musicali a basso costo a imitazione di analoghi fenomeni internazionali, concepite appositamente per un pubblico giovanile e incentrate sulle esibizioni dei nuovi idoli canori (tra i primi titoli, I ragazzi del juke-box e Urlatori alla sbarra di Lucio Fulci, I teddy boys della canzone di Domenico Paoletta e Io bacio, tu baci di Piero Vivarelli). Analogamente, in Francia ottiene un ampio successo giovanile, prima discografico e subito dopo anche cinematografico, Johnny Hallyday.

Blues e funk

Il blues e il funk sono due fondamentali espressioni della cultura musicale afro-americana, rispettivamente caratterizzati dalla potenza poetica e

interpretativa e dalla fascinazione ipnotica collettiva del ritmo e del groove. Il blues assume l'eredità dei caratteri formali tramandati, tra cui il modello retorico call-response e la gabbia metrico/armonica delle dodici battute. Il funk degli anni Sessanta è la riproposizione più coerente del modello collettivo e tribale di espressione della forza poliritmica e segna una significativa convergenza di valori e pratiche culturali tra le tradizioni orali e la cultura tecnologica elettronica. Entrambi questi fenomeni hanno avuto ricezione e traduzione culturale in Europa.

Blues

Secondo antichissime tradizioni africane, Esu, la divinità ispiratrice dell'arte dell'interpretazione, appariva ai crocevia per infondere il proprio spirito creativo nei musicisti/cantanti, che, partecipando dell'afflato divino, divenivano, nella cultura diasporica africana del Nord America, alla fine del XIX secolo, bluesmen. I valori catartici e affermativi del rituale del Ring Shout (forme rituali durante le quali si cantava e ci si muoveva strisciando i piedi a terra), il luogo della perpetuazione dell'identità africana nel Nuovo Mondo, venivano così vivificati, e il blues assumeva l'eredità dei caratteri formali tramandati. Tra questi, il modello retorico call-response (l'alternanza tra il solista e il coro), le vocalizzazioni tipiche, l'intonazione della terza neutra, che la teoria occidentale ha tentato di incasellare nel costrutto razionale della scala blues e con la gabbia metrico/armonica delle dodici battute.

Il radicamento del blues in Europa fa seguito a un processo di ricezione che ha trovato originariamente in Francia la sede principale dell'elaborazione critica, e nella Gran Bretagna la localizzazione di una prima scena artistica autonoma. La percezione di questo genere musicale afro-americano è naturalmente mutata nel tempo, parallelamente alla sua evoluzione. Negli anni Venti il blues, per gli europei, non ha ancora una connotazione identitaria individuata, ma è assimilato alla musica jazz: il soggiorno a Londra del chitarrista Lonnie Johnson (1889-1970), di stanza con le truppe americane a Londra per alcuni mesi del 1917, e la prima tournée europea della cantante Alberta Hunter (1895-1984), nel 1925, non lasciano segni di rilievo. I race record con le incisioni del blues classico - le cantanti Mamie Smith (1883-1946), Gertrude "Ma" Rainey (1886-1939), Bessie Smith (1894-1937) - popolarissimi negli USA, non sono ancora conosciuti in Europa, né si hanno tracce di diffusione radiofonica di brani blues anteriormente ai primi anni Trenta; in ogni caso, le incisioni di blues classico riscuotono un interesse motivato in parte dai solisti di jazz che vi figurano. Ma segnali di maggiore interesse per la specificità di questo genere afro-americano si hanno già nel 1937, quando sulla rivista francese "Jazz Hot" cominciano ad apparire i primi saggi critici. Seminale è quello dedicato da Madeleine Gautier a Bessie Smith (la Gautier inizierà, inoltre, una proficua opera di traduzione di testi blues), oltre alle prime segnalazioni di registrazioni di Robert Johnson (1911-1938) e di Casey Bill Weldon (1909-fine anni Sessanta) da parte del critico inglese Stanley Dance (1910-1999).

Già dall'immediato dopoguerra la ricezione del blues muta profondamente, grazie a due fattori. Il primo, sul modello di quanto accaduto dopo la prima guerra mondiale per il jazz, specialmente in Francia, è dato dalla presa di contatto diretta con elementi culturali afro-americi, a seguito degli eventi bellici. Ad esempio, la possibilità di accesso ai concerti organizzati per le Forze Armate americane, in cui spesso si esibiscono bluesmen – famosa l'esibizione nel 1945 di Big Bill Broonzy (1893–1958) al Teatro Reposi di Torino – o alle produzioni discografiche espressamente realizzate per i militari, i V(ictory) Disc: vi si possono reperire incisioni di Big Bill Broonzy, Lillian "Lil" Green (1919–1954) o Josh White (1914–1969). In secondo luogo, l'avvento dello stile jazzistico be-bop, il cui presunto intellettualismo allontanerà molti "puristi" – come il critico francese Hugues Panassié (1912–1974) – che cercheranno l'essenza della musica afroamericana proprio nella profonda riscoperta e valorizzazione dell'arcaicità del blues. Nel quadro di questo motivato interesse sono organizzate le tournée in Europa di Huddie Leadbetter "Leadbelly" (1889–1949) (nel 1949), di Josh White (nel 1950) e di Big Bill Broonzy (sei tournée dal 1951), grazie alla collaborazione tra Panassié e il critico americano John Hammond (1910–1987). In ogni caso, la ricezione del blues da parte degli europei è inficiata, in questa fase, da una scarsa consapevolezza della sua evoluzione stilistica e della sua perdurante presenza all'interno della comunità afro-americana: Big Bill Broonzy, ad esempio, è presentato come "l'ultimo cantante blues vivente".

Dal 1955 Jacques Demètre inizia la collaborazione a "Jazz Hot" come esperto di blues, con l'intento di liquidare i luoghi comuni allora diffusi, che lo propongono come "jazz arcaico" o come forma di "jazz lento", prospettando, di converso, una considerazione formale e antropologica del fenomeno inteso nella sua specificità, con contributi d'avanguardia non solo per l'Europa. È proprio al fine di documentarsi sulla funzione del blues all'interno della comunità afro-americana che lo studioso intraprende nel 1959 un viaggio negli USA, scoprendo la realtà sociale e artistica del blues urbano di Muddy Waters (1915–1983), Howlin'Wolf (1910–1976), Sonny Boy Williamson II (Rice Miller) (1899–1965), John Lee Hooker (1917–2001), Champion Jack Dupree (1909–1992), Willie Dixon (1915–1992), i cui dischi circolano già da qualche anno in Europa, non disponendo, però, ancora di un preciso inquadramento critico. Con questo viaggio Demètre anticipa di un anno anche la ricerca negli Stati Uniti del musicologo inglese Paul Oliver (1927–), che di lì a poco pubblicherà il fondamentale *The Meaning of Blues* (1960). Al contempo, Jack Dupree è il primo bluesman a trasferirsi di qua dell'Atlantico, stabilendosi a Londra nel 1959, tre anni dopo l'apertura nella capitale del "Blues e Barrelhouse Club", in cui cominciano a esibirsi regolarmente i musicisti blues americani in tournée, gestito da due musicisti e appassionati ricercatori: il chitarrista Alexis Korner (1928–1984) e l'armonicista Cyril Davies (1932–1964).

È in questo scenario che nel 1962 appare a Londra la prima formazione europea di blues revival, guidata proprio da Korner e Davies, destinata a

esercitare un enorme influsso sulla nascente scena inglese: Blues Incorporated, di cui fa parte anche il saxofonista e tastierista Graham Bond (1937–1974). A un anno di distanza si costituirà l'altra storica fucina del blues britannico, i Blues Breakers, capitanati da John Mayall (1933–). In questi cenacoli si formeranno chitarristi come Eric Clapton, Peter Green, Mick Taylor, Jeff Beck, Jimmy Page; cantanti come Mick Jagger ed Eric Burdon; bassisti come Jack Bruce (1943–) e John McVie o batteristi come Mick Fleetwood, Ginger Baker e Charlie Watts. È tutto il fronte che darà vita al rock-blues britannico, egemonizzando la scena internazionale degli anni Sessanta/Settanta. Inoltre, anche se non direttamente coinvolti in queste seminali band, altri grandi chitarristi blues prenderanno le mosse da questo fertile ambiente artistico: Alvin Lee, leader dei Ten Years After, e il Kim Simmonds di Getting to The Point (1968), con i Savoy Brown.

Dagli anni Settanta il verbo del blues si diffonde in tutta Europa, sull'onda della storicizzazione di questo genere e della ricerca filologica, accanto all'enorme diffusione di festival e rassegne. In Italia i primi artisti a specializzarsi nel blues (nella versione elettrica dello stile urbano dei tardi anni Quaranta) sono stati Fabio Treves con Treves Blues Band (1975), Roberto Ciotti con Super Gasolina Blues (1978), e Guido Toffoletti con Straight Ahead (1978), cui ha fatto seguito uno stuolo di cultori del genere. Altre scene interessanti sono attualmente in Francia, con Patrick Verbeck, Benoit Blue Boy, Paul Personne, Bill Deraime; in Austria, con Mojo Blues Band; in Germania, con Dr. Slide, Abi Wallenstein e le nuove leve Dominik Clayton ed Henrik Freischlader.

Funk

Il funk degli anni Sessanta è la riproposizione più coerente, in chiave tecnologica, del modello collettivo e tribale, che trova espressione soprattutto nella poliritmia, cioè in un intreccio complesso e paritetico di diversi ritmi tra loro complementari: vi è così una significativa convergenza di valori e pratiche culturali tra le tradizioni orali e la cultura tecnologica elettronica. Il funk è uno degli stili musicali dove più evidente è la persistenza di caratteri espressivi d'origine africana, tramandati attraverso i rituali dei Ring Shout; la stessa denominazione identifica in inglese un campo semantico riferito alla dimensione olfattiva, proponendo un significativo capovolgimento di valori culturali. L'antropologo Robert Farris Thompson riferisce che nel linguaggio centro-africano Ki-Kongo l'espressione li-fuki indica la positiva energia spirituale, e i nativi ritengono che tale forza vitale sia espressa attraverso l'odore corporeo, laddove questi aspetti olfattivi hanno subito in Occidente una rilevante rimozione culturale. Alla fine degli anni Cinquanta, nell'argot jazzistico "funky" identifica qualcosa di intrinsecamente legato all'originaria espressività musicale afro-americana.

Dal punto di vista musicale i tratti distintivi del funk si sono definiti alla fine degli anni Sessanta attraverso le figure dei vocalist James Brown (1933–2006), Sylvester Stewart (leader di Sly and the Family Stone), George Clinton, declinando l'assetto testurale proprio del rhythm and blues, basato su un

organico strumentale composto da sezione ritmica più sezione fiati, all'interno di una ancor più strettamente integrata rete di poliritmie. Questa dimensione poliritmica ha implicato il ricorso a ensemble esecutivi molto più ampi rispetto alla musica rock, con musicisti che eseguono disegni ritmici strettamente interdipendenti all'interno di una testura densa. Inoltre, è notevolmente coinvolta la partecipazione dell'uditorio danzante, con lo stabilirsi di un'intima connessione biunivoca tra la modalità dell'esecuzione, che lascia margini di improvvisazione agli esecutori, e i movimenti creati all'impronta dai danzatori.

L'aspetto più importante del funk è il groove, determinato dalla compresenza nel ritmo di questa musica di una scansione regolare facilmente memorizzabile a medio e lungo termine e di alcune inflessioni irregolari nelle relazioni temporali a breve termine. Si impone allora un principio "audiotattile", cioè fondato su sinestesie che legano le percezioni uditive alle sensazioni corporee provabili suonando uno strumento. Le inflessioni ritmiche del funk, vissute in tal modo, fanno sì che il suo ritmo, che senza tali inflessioni verrebbe percepito come "inerte", appaia invece "personalizzato" e "vivificato", mentre le sue componenti interne acquistano caratterizzazioni stilistiche collettive e individuali.

Nel funk di James Brown, ad esempio in Get Up (I Feel Like Being a) Sex Machine o Super Bad (entrambi del 1970), il livello ritmico-metrico macrostrutturale si caratterizza sia per una pronuncia ritmica con suddivisione binaria del tactus sia per l'accentuata articolazione poliritmica complessiva, cui l'interazione tra la chitarra elettrica di Phelps Collins e il basso di William "Bootsy" Collins (1946-) conferisce un carattere peculiare, con una rete di iterazioni motivico-ritmiche sincronizzate. In funzione di orientamento macrostrutturale, inoltre, è tassativo il riferimento al primo tempo della battuta, che nello stile funk "osservato" viene sempre enfatizzato. Molto spesso i brani sono a struttura sezionale, senza pervenire al climax connesso alle qualità melodico-espressive di un ritornello: la centralità del groove fa sì che tutto il pezzo sia inteso come un organismo in perpetua espansione, al più con sezioni intermedie di otto battute sulla sottodominante o dominante, con funzione di scansione formale. In tale organizzazione, mentre le chitarre disegnano figurazioni ritmiche ripetitive, i fiati inseriscono brevi motivi a loro volta iterati (riffs). In tale intreccio di ripetizioni, si inseriscono alcuni elementi microstrutturali che si distinguono l'uno dall'altro per l'inflessione timbrico-materica della loro sonorità, e che vengono realizzati soprattutto, ma non esclusivamente, dalla sezione ritmica (basso elettrico e batteria). Questo fenomeno è evidentissimo in Thank You (Falettinme Be Mice Elf Agin) (1970) di Sly and the Family Stone, attraverso la specifica formatività microritmica di Larry Graham, che applica al basso elettrico Fender una variante della tradizionale tecnica slap usata nel contrabbasso jazz sin dagli anni Venti - o nel jump blues di Louis Jordan (1908-1975) fino al rock'n'roll di Bill Haley, col contrabbassista Al Pompilli - con l'effetto percussivo derivante dall'impatto della corda sulla tastiera

conseguente a un forte strappato. Graham abbina lo strappato col medio/anulare sulle corde più acute alla percussione delle corde più basse col pollice, inaugurando uno stile funk poi largamente ripreso: la frazione microtemporale in cui si attua il preciso impatto corda/tastiera (dell'ordine di poche decine di millisecondi) conferisce una qualità inusitata a tutto il groove dell'ensemble.

In Gran Bretagna, in particolare, già dagli anni Sessanta si registra l'assimilazione di elementi funk nello stile interpretativo dei vocalist Mick Jagger, Rod Stewart, Steve Marriott, Noddy Holder, Robert Palmer. Ma è il sodalizio di Eric Burdon con i War (nel 1970-1971) che segna il punto più alto di questa connessione tra tradizione rock inglese e funk afro-americano - Eric Burdon Declares War (1970) - se si eccettua la collaborazione, come autrice, della folk singer inglese Ruth Copeland con George Clinton, a cominciare dal primo disco dei Parliament, Osmium (1971).

Una vera e propria scena funk europea si anima a partire dagli anni Settanta. Gli scozzesi Average White Band (dal 1972), nascono sul modello delle grandi house band discografiche americane, e I Got It, nel primo LP con l'Atlantic (1974), mostra nella vocalità un chiaro influsso dei Traffic di Stevie Winwood (1948). Il gruppo produce un groove caratteristico, molto meno propulsivo e più morbido rispetto alle band afro-americane. I Kokomo (1973-1977), con formazione di dieci elementi, vedono alle ance Mel Collins, transfuga dai King Crimson. Il loro funk è a un tempo innovativo e profondamente radicato nella tradizione: in Kitty Sittin' Pretty (1975) ominose ondate in crescendo del Do in unisono incombono, quasi reminiscenti del progressive rock. I Gonzalez (1974) presentano un organico che varia dai 15 ai 30 musicisti. Nel brano Funky Frith Street (1974) il sax tenore è prominente, su chitarra tipicamente funky con assertività memore della chitarra ritmica di Phelps "Catfish" Collins, la cui immagine timbrica sottile, accentuata dalla sonorità dei magneti single-coil, è posta alla sommità della testura come un gankogui africano.

La tradizione funk anglosassone si riaffaccia col britfunk dei primi anni Ottanta, dopo l'ondata del punk. Gruppi londinesi come Roogalator, Play It by Ear (1977) - in cui figura Danny Adler (1949), chitarrista dall'ambiente musicale funk della Cincinnati di "Bootsy" Collins - i Freeze, Southern Freeze (1981), i Linx, Intuition (1981), i Light of The World, Swingin (1979) aprono la strada ad una corrente stilistica che vedrà la commistione, allo scadere del secolo, degli stili funk, pop e dance, dagli Imagination di Fascination of the Physical (1990) fino ai Jamiroquai, Synkronized (1998). In particolare, dai Light of the World si origineranno due altri notevoli gruppi: Beggars & Co., Monument (1981), e Incognito, mélange di funk/fusion/dance col chitarrista Jean-Paul "Bluey" Maunick, senza l'apporto del bassista sodale Paul "Tubby" Williams a cominciare da Inside Life (1991). Sono pochi i gruppi, però, che non fanno ricorso a loop e sequencer, affidandosi al dettato della tradizione del groove, derivante dall'estemporizzazione strumentale: tra questi brilla l'acid jazz dei Brand New Heavies, Brother Sister (1994). Tra le ricorrenti

mode, il New Soul di fine anni Novanta propone una sintesi di funk e hip hop, anche se nel resto d'Europa non si registrano realtà veramente caratterizzate. In Italia, all'originale vena del napoletano Enzo Avitabile (1955-), Meglio Soul (1983), con discreto esito discografico, fanno seguito gruppi come Ridillo o Blindosbarra, senza, però, la forza propositiva di soluzioni innovative.

Autenticità e artisticità rock

I termini "autentico" e "artistico", e più in generale i concetti a essi legati, sono stati spesso applicati al rock e ad altri generi di popular music, per valorizzare alcuni repertori a scapito di altri, considerati inautentici, opportunistici e commerciali. Di questo fenomeno vengono seguite le principali vicende, partendo dal folk revival e dal blues revival degli anni Cinquanta, considerando la nascita e lo sviluppo del rock, in opposizione al pop, negli anni Sessanta, la svolta del punk negli anni Settanta e gli esiti più recenti, legati alle discussioni sul postmodernismo.

La musica e i giovani, tra romanticismo e modernismo

Sarah Thornton

L'autenticità della musica registrata

Quello che Benjamin non aveva potuto prevedere è stata la formazione di nuove autenticità specifiche dell'intrattenimento registrato su disco, poiché queste sono dipese dai cambiamenti storici delle condizioni sia di produzione sia di consumo della musica. All'inizio, i dischi erano trascrizioni, riproduzioni, copie, rappresentazioni che derivavano da, e suonavano come, i concerti. Ma non appena il luogo di composizione della musica leggera diventò sempre di più lo studio di registrazione, invece che il palcoscenico, i dischi cominciarono a essere il veicolo di suoni e di musiche che non erano né originati, né si rifacevano a dei concerti effettuati. [...] Inoltre, negli anni Settanta e Ottanta, l'utilizzo di nuovi strumenti, come i sintetizzatori e i campionatori, comportava il fatto che i suoni fossero registrati sin dall'inizio. Di conseguenza il disco, da forma secondaria e derivata, divenne forma primaria e originale. Nel loro processo di trasformazione in originali, i dischi maturarono una loro propria autenticità. Le tecnologie di registrazione, perciò, non corrosero o demistificarono l'aura, quanto piuttosto la disseminarono e la rilocalizzarono.

S. Thornton, Dai club ai rave: musica, media e capitale sottoculturale, Milano, Feltrinelli, 1998

Da quando, a partire dalla rivoluzione industriale, la musica ha cominciato a funzionare come una merce, il concetto di "autenticità" è stato spesso adottato per valorizzare alcuni fenomeni musicali considerandoli non intaccati da tale mercificazione: nella critica romantica della società massificata è allora autentica la musica folk intesa come una pratica diretta esclusivamente a preservare le tradizioni e i valori popolari in opposizione alla commercialità artificiosa della popular music concepita come attività finalizzata solo al guadagno economico; per il modernismo, poi, che con il

romanticismo ha avuto un rapporto controverso, è autentica la fedeltà del compositore d'avanguardia alla sua idea poetica, che lo fa essere sovvertitore delle convenzioni in opposizione all'opportunismo di chi si adatta agli stili correnti.

Tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta il folk revival e il blues revival riprendono il mito romantico della musica popolare aggiornandolo alla luce del populismo marxista (che ha visto nella musica folk l'unica vera espressione delle classi oppresse) e delle riflessioni degli intellettuali "apocalittici" novecenteschi: la schiettezza delle parole delle canzoni folk e blues, l'intimità dei loro esecutori con gli ascoltatori e la semplicità delle tecniche vocali e strumentali utilizzate nelle loro esecuzioni vengono concepite come capaci di rendere questo repertorio come un invito autentico alla partecipazione collettiva e alla solidarietà per gli appartenenti alla comunità che frequenta i club e i festival a esso dedicati.

A partire dalla fine degli anni Cinquanta, la condivisione da parte di molti sostenitori del folk revival (specie di quelli più giovani) di idee estetiche moderniste determina un graduale cambiamento nella concezione dell'autenticità in tale ambito, con una minor enfasi posta sulla partecipazione collettiva e sulla funzionalità di questo repertorio per la propaganda politica, a favore della sincerità personale: il Dylan dei primi anni Sessanta e altri nuovi protagonisti (come Phil Ochs, Tom Paxton e Paul Simon) vengono in tal senso considerati folksingers autentici, capaci di esprimere il proprio modo di esperire quanto viene vissuto dal pubblico al quale si rivolgono; dimensione poi sviluppata dalla "canzone d'autore".

Nello stesso periodo, un insieme di fattori demografici, economici, politici e culturali fanno sì che i giovani occidentali si sentano come una classe omogenea e rivoluzionaria, dotata di una propria (contro)cultura e della missione di liberare il mondo dall'establishment adulto, assumendo nei confronti dei mass media un approccio né apocalittico né integrato, ma capace di modificarne il funzionamento dall'interno.

Dopo una prima fase nella quale, specie in America, il movimento giovanile è stato strettamente legato al folk revival, si creano così i presupposti perché si cominci a valorizzare un repertorio di popular music considerato come un genere nuovo (il rock differenziato dal rock'n'roll). Un repertorio autentico, in quanto espressione rappresentativa della controcultura giovanile, in alternativa ad altra musica priva di tale qualità (il "pop").

In un primo tempo tale genere viene identificato soprattutto nei due filoni del rock blues e del folk rock, nei quali alcune componenti delle musiche giovanili precedenti (soprattutto l'approccio vocale, il sound delle chitarre elettriche con la sezione ritmica e il comportamento disinibito sul palco) sono combinate con alcuni elementi del blues revival e del folk revival: ne sono esempi le produzioni nella prima metà degli anni Sessanta di alcuni gruppi strettamente legati all'ambiente culturale delle scuole d'arte inglesi,

quali i Rolling Stones, gli Animals, gli Yardbirds e i Cream, così come i primi dischi dei Byrds e del Dylan "elettrico".

Avanguardismo underground e ricerca delle radici

Con il rock psichedelico della seconda metà degli anni Sessanta, aumenta ulteriormente l'interesse giovanile nei confronti del mondo delle avanguardie artistiche. Da quest'ambito vengono attinti modelli utili a comporre stili di vita e di espressione, attraverso una loro traduzione in atteggiamenti "underground", posti in opposizione all'opportunismo mainstream (si pensi ai riferimenti al surrealismo in Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band dei Beatles e nelle canzoni dei californiani Jefferson Airplane, o quelli al dadaismo dei Pink Floyd e dei Soft Machine). Simultaneamente vi è un'intensa relazione del rock con la pop art, che ha la sua manifestazione più evidente nella collaborazione dei newyorkesi Velvet Underground con Andy Warhol; in Inghilterra, alcune copertine per i Beatles sono realizzate da Peter Blake e Richard Hamilton, ma il disco che con maggiore consapevolezza e ironia si riferisce alle provocazioni della pop art britannica sul rapporto tra estetica e business è The Who Sell Out del gruppo The Who.

Se per breve tempo tali tendenze artistiche coesistono con quelle, per così dire, romantico-popolari, soprattutto attraverso figure carismatiche quali quelle di John Lennon (1940-1980), Mick Jagger (1943-), Eric Clapton (1945-), Jim Morrison (1943-1971) o Jimi Hendrix (1942-1970), in seguito alla fase critica, sopraggiunta nell'ambito della cultura giovanile verso la fine degli anni Sessanta, la loro coesistenza diviene sempre più problematica. Si sviluppano allora (soprattutto in ambienti middle-class) generi che già nella loro denominazione, progressive rock e art rock, evidenziano una tendenza a sperimentare in ambito rock tecniche ed esperienze dell'arte (anche non musicale), specie d'avanguardia. Questi generi privilegiano la concezione modernista dell'autenticità rispetto a quella romantica, la quale viene invece simultaneamente valorizzata a scapito dell'altra dai sostenitori (prevalentemente working-class) di gruppi quali i Rolling Stones o i Led Zeppelin. Gruppi, questi ultimi, che sono sentiti come preservatori della continuità con le radici del rock (costituite dalle musiche nere, dal folk e dal rock'n'roll), meno artificiosi, più caldi, corporei, coinvolgenti e immediati. Contemporaneamente, negli Stati Uniti, il rifiuto hippy della società industriale rielabora nostalgicamente il mito dell'autenticità comunitaria del west rurale attraverso la riscoperta in chiave rock della musica country.

La svolta punk e gli approcci postmoderni

Come hanno sottolineato, tra gli altri, Iain Chambers in Ritmi Urbani, Simon Frith ne Il rock è finito e Dave Laing ne Il Punk. Storia di una sottocultura rock, nella seconda metà degli anni Settanta una svolta cruciale è costituita dall'avvento del punk, movimento che accusa di inautenticità gran parte del rock coevo, considerandolo asservito alle major (le grandi case discografiche), troppo mastodontico, con un eccessivo distacco dal pubblico. La nuova autenticità promossa dal punk è all'insegna del do it yourself ("fai da te"): si

realizzano dischi a basso costo in presa diretta per piccole etichette indipendenti, e si suona dal vivo in spazi raccolti con stretta interazione tra esecutori e ascoltatori. L'autenticità inoltre non viene più vista come incompatibile con l'artificiosità, la quale viene invece valorizzata in funzione della trasgressività. E anche l'artisticità ha un ruolo centrale, seppure con un approccio assai diverso da quello del rock psichedelico e da quello progressive. Anche se molti componenti di gruppi punk non condividono l'interesse per le tecniche della musica d'avanguardia, molti loro manager e ascoltatori provengono comunque dagli ambienti delle scuole d'arte dove si tengono numerose performance e dove si attingono atteggiamenti, look e stili di vita. Parallelamente, anche negli ambienti artistici l'interesse per il punk è assai maggiore che per i generi di popular music precedenti.

Tali fenomeni sono strettamente legati alla coeva crisi della concezione modernista dell'artisticità d'avanguardia (e dell'autenticità corrispondente) e all'insorgere di un'estetica alternativa a questa, di tipo postmoderno, secondo la quale l'artista non è più l'ascetico sperimentatore negatore delle convenzioni del passato, ricercatore di verità profonde dietro le immagini di superficie, ma è piuttosto un giocatore partecipativo, che a partire dalle convenzioni del passato realizza variazioni, traducendo costantemente un'immagine in un'altra, prima fra tutte la propria.

Se già in molti protagonisti del punk sono rilevabili numerosi aspetti di questa nuova figura di "trickster" (si pensi, da una parte, al gioco condotto dai Sex Pistols e dal loro manager-ideologo Malcolm McLaren con le convenzioni dello show business e con le proprie immagini, e, dall'altra, all'uso dialogico delle cover da parte, ad esempio, di Patti Smith), ancora più rilevante è la sua presenza nella popular music sviluppatasi a partire dagli anni Ottanta, nella quale comunque convivono le precedenti concezioni dell'autenticità.

Si è così creato un panorama assai complesso, nel quale si è continuato a riproporre (soprattutto nei confronti delle nuove generazioni via via succedutesi) il mito del rock preservatore autentico dei valori giovanili, inscenato di volta in volta da figure quali Bruce Springsteen, U2, REM, Pearl Jam o Green Day, o quello del (punk) rock "hard-core" autenticamente alternativo al mainstream, incarnato dalle produzioni delle etichette "indipendenti". Anche all'interno della musica pop e dance si è valorizzata la presenza di caratteri autentici rilevati, nel caso del rap e relativamente alle comunità hip-hop, nella promozione di valori comunitari, così come nel caso della musica dance "non commerciale" nella scelta di inserirsi in un circuito di nicchia o nell'adozione di comportamenti artistici di stampo postmoderno, come nel caso di figure quali Boy George, Human League, Frankie Goes to Hollywood, Pet Shop Boys o Prince.

Contemporaneamente il dibattito sulla world music ha aperto un altro fronte, nel quale diverse concezioni dell'autenticità, assunte dai musicisti di estrazione rock ad essa dedicatisi, sono venute a intrecciarsi con una riformulazione dell'opposizione tra l'autenticità folk e la commercialità

popular, alla luce delle più recenti configurazioni della dialettica tra globalizzazione e localizzazione.

Al termine degli anni Settanta, con il tramonto del progressive rock e del jazz rock, molti musicisti che in questi repertori avevano inserito elementi di artisticità e autenticità di stampo modernista si sono allontanati dal mondo del rock, frequentando piuttosto circuiti della musica colta (si pensi ad Heiner Goebbels o Fred Frith) o del jazz (è il caso, ad esempio, di John Mc Laughlin e Ralph Towner). Tra il rock e questi altri repertori si sono comunque mantenuti territori di confine nei quali la concezione modernista e quella postmoderna di artisticità e autenticità hanno avuto modo di confrontarsi. A seconda della prevalenza dell'una o dell'altra, hanno dato vita a un'ampia gamma di esiti: è il caso, per citare solo qualche esempio, della promozione da parte di Brian Eno (1948-) di collane discografiche quali la Obscure e la Ambient Records, delle produzioni realizzate da etichette quali l'europea Recommended Records, la statunitense Tzadik e la canadese Ambiances Magnétiques, o delle vicende di generi quali il noise rock (Glenn Branca, Sonic Youth, Jim O'Rourke) o il post-rock (Tortoise, Bark Psychosis, Radiohead, Sigur Rós).

I nuovi idoli: rockstar e fandom

Da Elvis in poi i cantanti rock godono di un'aura particolare che li pone al di sopra dei fan. Il modo di vestire, di muoversi e infine lo stile di vita affascina e permettono processi di identificazione. Si arriva a una difficile scissione tra persona e personaggio, come nel caso di David Bowie e della creazione del suo alter ego Ziggy Stardust.

Il divismo

Vuoi essere una rock'n'roll star? Prendi una chitarra, impara a suonarla, poi con capelli lunghi e pantaloni attillati vai in città, trova un agente e vendi l'anima all'industria: nel giro di due settimane andrai in classifica e avrai le ragazze ai tuoi piedi. Così recitava il testo di So You Want To Be A Rock'n'Roll Star dei Byrds che nel 1969 fotografa il divismo rock. Nel Novecento il fenomeno del divismo è esploso precedentemente nell'ambito del cinema con stelle hollywoodiane del calibro di Mary Pickford e Rodolfo Valentino. Nei territori del grande schermo manterrà il proprio dominio fino alla metà degli anni Sessanta quando il ruolo assunto dalla musica giovanile nella società lo sostituirà per il periodo di almeno un decennio. "Dove il reale incontra l'immaginario, lì nascono i divi moderni" afferma Edgar Morin ne Lo spirito del tempo (1962).

La cultura di massa ha avvicinato le divinità e le ha rese umane moltiplicandone le relazioni con il pubblico. Imitabili e inimitabili al tempo stesso, esse sono eroi-divinità dotati di una duplice natura che genera mito, dunque proiezione, e assieme possibilità di identificazione. Ma da dove nasce il divismo? I divi sportivi sono eroi moderni che compiono imprese atletiche e agonistiche. Nel cinema l'immaginario viene proiettato sul reale, dai ruoli impersonati dagli attori.

Le rockstar possiedono uno statuto differente rispetto agli attori del cinema perché non sono caratterizzate dalla compresenza tra rappresentazione finzionale e mimesi realistica di cui gode un attore, il quale può essere assieme sé e altro. Essere un divo musicale, una rockstar, vuol dire accedere a uno stile di vita privilegiato, spesso assieme al proprio gruppo, o rock band, facendo musica, divertendosi, girando il mondo con migliaia di fan ovunque, ma soprattutto vivendo una vita diversa dallo schema tradizionale. “Viviamo tutti in un sottomarino giallo, facciamo una vita comoda, ognuno di noi ha quello che gli serve” cantano i Beatles in Yellow Submarine. D'altra parte la rockstar non sempre recita una parte ma, trovandosi su di un palco a realizzare una performance, di certo ricopre un ruolo nel mettere in atto quella convenzione artistica chiamata canzone. La rockstar enuncia un discorso che, nell'aprire le virgolette dicendo “How does it feel?” o anche “Voglio stringerti la mano” mette in atto una scissione. Proferendo una frase il cantante enuncia se stesso: è Bob Dylan (1941-) che parla, ma nello stesso tempo è una voce altra, un personaggio senza nome contenuto nelle virgolette che non può essere un vero sé. La rockstar incarna un'ambiguità che rimane irrisolta anche se proferisce frasi come: “Mi chiamo Jovanotti faccio il deejay, non vado mai a dormire prima delle sei” (Jovanotti, Gente di notte). Si tratta in ogni caso di un'operazione finzionale di reintegro di una soggettività precedentemente scissa. Se questo carattere finzionale è comune a ogni forma di canzone, nel caso della rockstar diventa il luogo della celebrazione di un rituale di comunicazione a due vie tra il divo e il fan, in cui avvengono continui spostamenti di livello tra realtà e finzione. In questo modo la rockstar costruisce un piano di discorso vero-finzionale in cui non c'è differenza tra ruolo impersonato e vita quotidiana. Marilyn Manson, intervistato nel backstage o a casa propria, continua a essere Marilyn Manson e non più Brian Warner, perché il suo non è più solo un “nome d'arte”. Ciò vale per uno pseudonimo che funziona come un apparato scenico, ma ugualmente per gli U2 o per Bruce Springsteen che pure celebrano il mito della loro autenticità. La separazione tra arte e vita, da un certo punto di vista, viene a cadere. Forme parossistiche di adorazione e di proiezione sull'idolo hanno condotto a casi in cui la frustrazione del fan, dovuta al non poter entrare nella vita dell'idolo, è sfociata in una distruzione firmata. È il caso di Mark Chapman che, nel 1980, dopo aver coltivato anni di idolatria, ucciderà John Lennon per poter porre a imperitura memoria il proprio nome accanto al suo idolo.

Vita e morte da rockstar

In quanto modello o stile di vita, la rockstar indica un individuo o un gruppo di persone dotati di una celebrità che consente loro di apparire in tv, sulle copertine dei settimanali, sulle magliette. Essa intrattiene una relazione stretta con il mondo della stampa, strumento di promozione e di verifica allo stesso tempo. Riceve guadagni impensabili per un giovane individuo, può permettersi comportamenti eccentrici contro le regole borghesi e spesso contro il buon senso. La rockstar sfida le regole del costume e vive una vita

ai limiti della salute psico-fisica. Riesce a generare nel proprio pubblico meccanismi di identificazione e personalizzazione (voler essere una rockstar), e assieme di adorazione (voler entrare in contatto con la rockstar). Poter essere visti dovunque, su riviste, quotidiani, programmi televisivi o poster, ma insieme non voler essere toccati.

Al generale meccanismo della celebrità mediatica testé descritto, nel caso della rockstar va aggiunto il cliché dello stile di vita dissoluto. Cliché, va sottolineato, che spesso ha funzionato come profezia autoavverante. La rockstar per definizione vive oltre i limiti, proiettata verso il piacere con ampia disponibilità di denaro, sesso e droga. Per ricevere così tanto deve dare in cambio altra visibilità: la propria immagine, la propria vita privata, il proprio rituale performativo. Deve cioè esibirsi in performance altamente ritualizzate. È il prototipo di un vero e proprio mito della celebrità impostosi nella contemporaneità e da Andy Warhol fissato nella frase "Tutti possono avere 15 minuti di successo" e trasfigurato poi nei suoi ritratti seriali di Marilyn Monroe (1926–1962) e, appunto, Elvis Presley.

A detenere il diritto di primogenitura nella definizione dello stile di vita da rockstar sono forse i Rolling Stones: sesso come piacere, morte come autodistruzione, droga come loro sintesi. Il leader Mick Jagger, ma anche gli altri componenti, sono sempre stati al centro del gossip per impetuose e simultanee relazioni con avvenenti modelle, nonché per plurimi matrimoni, e tutti loro hanno ripetutamente ammesso di fare uso di droghe. Un componente del gruppo, Brian Jones, muore annegato nel 1969 in circostanze oscure. Un loro concerto ad Altamont sempre dello stesso anno, vede l'uccisione di un ragazzo del pubblico, ripresa tra l'altro nel film Gimme Shelter.

C'è poi il caso dei supergruppi, tra cui Cream e Led Zeppelin, band formatesi assemblando individualità già precedentemente note, spesso per un loro virtuosismo sui generis. Nel supergruppo si ritrovano frequentemente i comportamenti più tipici della rockstar, quasi ne fossero un distillato. Celebri ad esempio le devastazioni degli alberghi da parte di John Bonham, batterista dei Led Zeppelin, così come, purtroppo, la sua fine anticipata. La morte prematura dovuta ad abusi di sostanze diviene un vero e proprio topos della storia del rock che vedrà coinvolti due fondamentali idoli quali Jim Morrison e Jimi Hendrix (1942–1970).

Fandom

Perché esista una rockstar deve esistere però un contratto stipulato con i fan (termine inglese difficilmente traducibile con sostenitori, appassionati) in cui è previsto che caratteri privati o pubblici, scenici o dietro le quinte, tutti compongano un unico patrimonio simbolico. I meccanismi di identificazione si proiettano su un insieme di significati che vanno dalle foto ai videoclip, dall'abbigliamento alle pettinature, dai versi delle canzoni alle loro musiche. È di quest'identità unificata e composita che è fatto il meccanismo comunicativo della rockstar. Si potrebbe pensare che il dislivello di ruolo tra

rockstar e fan comporti una sorta di passività da parte del pubblico ma in realtà i fan compiono pratiche attive di appropriazione e rielaborazione dei materiali dei loro idoli. Il sociologo John Fiske parla al riguardo di “produttività semiotica” intendendo l’attitudine della cultura popolare a generare “significati, identità sociali ed esperienze sociali” a partire da prodotti culturali. Casi analoghi al riguardo si presentano in fenomeni audiovisivi quali il Rocky Horror Picture Show oppure Guerre Stellari o Star Trek, i quali si costituiscono una sorta di mondi di origine dai quali le comunità di fan producono testi di ogni sorta.

Sul rapporto con i fan rimane memorabile il livello di delirio generato soprattutto dalle fan dei Beatles, visibile in ogni loro filmato dell’epoca, che va dal 1964 al 1966. Dalle urla ai pianti, agli svenimenti, fino alle pozzanghere di urina lasciate sugli spalti, la beatlemania ha assunto connotati ben superiori all’isteria da star generata precedentemente da Frank Sinatra o Elvis. Per adolescenti che sono considerate la quintessenza della purezza, simili atti rappresentano quella che è stata definita la prima forma di rivoluzione sessuale femminile.

Riguardo ai Beatles una caratteristica significativa, perché eccentrica dal punto di vista dell’estetica borghese pre-controculturale dominante all’epoca, è la lunghezza dei capelli. D’altro canto essi sono al contempo educati, con accento inglese e ben vestiti. Ne deriva una capacità di seduzione basata su un misto di estrosità e accettabilità erotica quasi effeminata. Anche le cosiddette boy-band, dai Take That ai Blue, rappresentano significativamente una seduzione del tutto non-perturbante.

Si diventa dunque divi della musica rock anche grazie ad attributi e a caratteristiche efficaci, che mutano di volta in volta, ma che prevedono delle costanti, visto che fan di differenti rockstar manifestano comportamenti simili. La rockstar ad esempio tende di norma a porsi su un livello divino, che è necessariamente superiore e separato rispetto al proprio pubblico. L’eccezione che conferma la regola è quella dei Grateful Dead che, ponendosi alla pari con il proprio pubblico, hanno vissuto un’esperienza condivisa assieme alle Deadheads, comunità anarchica viaggiante, tuttora viva, che ha seguito i loro spostamenti nel corso di tutti i trentennali tour.

Performance e rappresentazione

Dopo lo svanire di alcuni miti fondamentali negli anni Sessanta, gli anni Settanta si presentano poveri di promesse. C’è una richiesta di nuove narrazioni e forse per questo il comportamento da rockstar in quanto mito viene tanto più valorizzato e idolatrato dai fan quanto più si arricchisce di connotati teatrali e finzionali, come nel caso dei Queen o di David Bowie. Quest’ultimo coglie nel trasformismo una possibilità che si adatta perfettamente alle convenzioni del rock. Andare a fondo significa svelare il trucco e allo stesso tempo ricostruire nuovi miti abbattendo quelli vecchi. La rockstar può essere un’identità vicina, ma allo stesso tempo lontanissima dal suo pubblico, anzi talvolta può arrivare da un mondo Altro, come un alieno

che proviene dallo spazio cosmico. Elementi di colore, transgender e paillettes sostituiscono in Bowie il mito dell'autenticità con la teatralità e il gioco della finzione. Egli importa nel rock una babele discorsiva: music-hall, mimo, arti visive. Inventa una rockstar fittizia venuta da Marte di nome Ziggy Stardust che è assieme stereotipo, caricatura e riflessione sul ruolo tra fan e rockstar. La soglia tra finzione e realtà viene abbattuta quando, al termine di uno show all'Hammersmith Odeon di Londra nel 1973, Bowie-Ziggy annuncia il proprio ritiro dalle scene tra le disperate lacrime del pubblico. Un atto di straniamento e di meta-narrazione rock si trasforma in realtà in una macchina mitopoietica. Ziggy si è incarnato in Bowie e questi non potrà più liberarsene.

I concerti delle rockstar anni Settanta diventano musical cinematografici con effetti visivi e teatrali tesi all'impressione spettacolare sul pubblico. Bowie importa scene tratte dal film Metropolis, i Rolling Stones adoperano enormi specchi, Pink Floyd, Yes, Who si servono di laser, luci, effetti totalizzanti. Costoro saranno poi investiti dalla rivoluzione punk che in loro individuerà la degenerazione della ribellione rock verso un apparato economico e simbolico di tutt'altra natura. Nella rockstar sarà individuata una figura più affine a un capriccioso divo dello star-system hollywoodiano che all'eroe di una generazione. Un'immagine vagamente autoironica si può ritrovare nella performance di Bruce Springsteen nel concerto antinucleare del 1979, No Nukes in cui "il Boss" finge di non riuscire più a reggersi in piedi, perché la vita della rockstar lo sta consumando. La forma decadente e conclusiva del mito della rockstar si può invece cogliere con l'ingresso di alcuni personaggi nella reality tv, genere supremo per attitudine allo svuotamento di senso. John Lydon, meglio conosciuto come Johnny Rotten, ex membro dei Sex Pistols, coerente con l'aspetto anarco-spettacolare del punk, nel 2004 fa l'ingresso e subito viene allontanato da un reality chiamato per ironia della sorte I'm A Celebrity, e caratterizzandosi per lo stesso turpiloquio esibito alla BBC nel 1976. La rappresentazione tragica della fine della rockstar si può invece cogliere dal 2002 su MTV nella serie Gli Osbourne (dagli ottimi risultati di ascolto), dove l'ex leader dei Black Sabbath si fa riprendere assieme alla propria "famiglia rock" in una quotidianità di post-rockstar ormai decaduta.

Popular band

L'idea del gruppo è alla base stessa di gran parte dei filoni che costituiscono la galassia delle musiche popolari. Il gruppo tende a inglobare le singole personalità e ad avanzare una proposta che non è solamente musicale ma esistenziale. Si tratta di una svolta epocale rispetto alle rigide divisioni che regolano il music business, dove compositore, paroliere, arrangiatore, produttore ed esecutore rappresentano ruoli diversi, assegnati a persone diverse, che spesso non s'incontrano mai.

L'idea di gruppo

L'intero sviluppo della popular music nel Novecento è segnato dai contributi di formazioni vocali e strumentali di vario tipo e dimensione. Si può affermare che l'idea stessa di gruppo – quand'anche al servizio di singoli interpreti – è alla base di gran parte dei filoni che costituiscono la galassia delle musiche popolari. L'Encyclopedia of Popular Music of the World riporta, sotto la sezione "Gruppi", ben 64 lemmi che approfondiscono altrettante tipologie di gruppi quasi tutte emerse nel Ventesimo secolo: dalle formazioni costituite da sole fisarmoniche (accordion band) alle big bands jazzistiche, dai mariachi messicani alle steel bands caraibiche, passando per i vari duo, trio, quartetti e così via, fino alle bande specializzate in musiche per matrimoni e funerali.

Ma se questa tassonomia rende conto di logiche legate per lo più agli aspetti strettamente musicali, il fenomeno dei gruppi nella sua valenza sociale ed estetica esplode negli anni Sessanta con l'avvento del beat britannico, connotato da una forte componente collettivistica. Il gruppo tende a inglobare le singole personalità e ad avanzare una proposta che non è solamente musicale ma esistenziale: nei gruppi beat e poi, con maggior enfasi, nei gruppi rock di fine decennio, si mette in pratica l'utopia dell'uguaglianza, della solidarietà e del rispetto reciproco, attraverso l'assimilazione di arte e vita e la convinzione che la musica possa essere l'avanguardia di una rivoluzione nei rapporti umani e sociali. Sebbene questa visione sia largamente intrisa di romanticismo e valori bohémien, i musicisti la prendono molto sul serio ed è la spinta che li ha portati a condividere ogni momento della creazione musicale, compresa la composizione stessa di un brano, che tradizionalmente è affare individuale e non solo nella musica classica. Da allora la firma di un brano rock viene spesso estesa a tutti i membri del gruppo, a testimonianza di una creazione collettiva o, meglio, di un prodotto realizzato grazie alla collaborazione di tutti. Si tratta di una svolta epocale rispetto alle rigide divisioni che regolano il music business, dove compositore, paroliere, arrangiatore, produttore ed esecutore sono ruoli diversi, assegnati a persone diverse che spesso non s'incontrano mai. Il rock, con la sua ideologia "comunitaria", scombina le carte promuovendo una svolta che investe i fondamenti stessi del copyright e il concetto di autore. Negli anni in cui la riflessione filosofica stimolata da Foucault, Barthes e Derrida giunge a ridimensionare la figura del soggetto, il rock fornisce la propria versione di questa corrente epistemologica moltiplicando la figura dell'autore in più soggetti, egualmente tutelati dal punto di vista giuridico, anche se il contributo del batterista, poniamo, è meno rilevante di quello dato dal tastierista. Con questo gesto, il rock degli anni Sessanta prelude a un'autonomia totale sul piano economico e organizzativo, quando negli anni Settanta alcuni fra i maggiori gruppi si metteranno in proprio fondando proprie etichette e incidendo in studi di loro proprietà, affidando a terzi il solo momento della distribuzione.

L'era pre-rock

Il giovanilismo ribelle degli anni Cinquanta si afferma principalmente nella modalità del gruppo, che succede a una storia musicale fatta perlopiù di orchestre e solisti. E lo fa portando alla ribalta numerose supporting bands al seguito di cantanti di rock'n'roll come Bill Haley (& the Comets) o Buddy Holly (& the Crickets). Quel tipo di gruppo, composto da base ritmica (basso, batteria, chitarra d'accompagnamento) e chitarra (o più raramente pianoforte) solista, ha ancora caratteristiche anonime, nel senso che le singole personalità rimangono sullo sfondo per dare il massimo risalto al leader. Il filone afro-americano invece sperimenta con maggior convinzione la democrazia del gruppo, già a partire dagli anni Trenta con formazioni vocali come Mills Brothers e Ink Spots (a cavallo fra swing e R&B), Golden Gate Quartet (gospel) e una vera e propria miriade di gruppi doo-wop e R&B che dominano la scena degli anni Cinquanta (dai Platters ai Drifters). Il modello è il quartetto a cappella, formato da basso, baritono e due tenori (di cui uno spesso canta in falsetto), similmente a molte culture musicali distanti nel tempo e nello spazio (come il trallallero genovese). La voga di questi gruppi vocali inizia nelle strade di New York a partire dal 1945 e per uno che ha successo, altri dieci ingrossano le fila di uno straordinario dilettantismo di massa, visibile a ogni angolo di strada: street corner harmonies si chiamano tuttora quei cori improvvisati ma rigidamente strutturati in quattro parti, che eseguono melodie di successo alla maniera dell'onomatopeico "doo-wop". Un'alternativa alla partita a biliardo o a basket, ma anche un'attrattiva per turisti e passanti, che rafforza il secolare legame della musica afro-americana con la strada.

Grazie ai piccoli gruppi, e non solo attraverso le big band e i loro direttori-star, si diffonde anche il jazz (dagli Hot Five e Hot Seven di Louis Armstrong al Sextet di Benny Goodman), con insiemi denominati combo, dove il numero di strumentisti varia mediamente da sette a dieci. Dallo spirito dello swing prendono forma alcuni gruppi vocali femminili che negli anni Quaranta e Cinquanta registreranno notevoli successi di vendita, primo fra tutti le Andrews Sisters. Il fenomeno vivrà una eccezionale stagione fra i tardi anni Cinquanta e la prima metà dei Sessanta, quando si parlerà di "girl group sound" a proposito di un pop per adolescenti romantico e sognatore. Formazioni come le Shirelles, le Shangri-Las, le Chiffons hanno spesso origine studentesca: nascono nei college femminili durante le feste da ballo o le serate spese a fantasticare sul ragazzo della porta accanto o sui personaggi del cinema. La loro stagione tramonterà quando la legge del gruppo non basterà più a tenere insieme amiche che nel frattempo hanno sviluppato una propria personalità artistica e desiderano mettersi alla prova da sole (è il caso delle Supremes, che si sciolgono quando Diana Ross sceglie la strada solistica).

I gruppi rock

I primi a veicolare l'idea di gruppo presso il grosso pubblico sono i Beatles, da subito conosciuti per nome, uno ad uno e oggetto di un culto senza precedenti a partire dal 1964, l'anno della loro affermazione planetaria. I

Beatles nascono in una Liverpool che si rivela il primo storico paradiso per centinaia di gruppi musicali, al punto da dare il nome a un genere che farà da apripista al beat (il Merseybeat) a partire dal fiume cittadino. Presto le strategie di marketing dell'industria discografica contrappongono all'immagine pulita e autoironica dei "favolosi quattro" l'impatto assai meno rassicurante dei Rolling Stones. E sarà proprio il gruppo di Mick Jagger e Keith Richards a imporsi come la primigenia incarnazione della mitologia rock: anticonformisti, sarcastici, rispetto per le radici (blues, R&B), preminenza di riff e chitarre "sporche", testi provocatori. Dalla seconda metà degli anni Sessanta alla metà dei Settanta i gruppi dominano la scena della musica giovane, con formazioni a tre (Cream, Nice) o più fino a un massimo di nove elementi (Blood, Sweat & Tears). Poi il panorama si semplifica di molto, lasciando sul terreno i soli gruppi dell'heavy-metal con le loro vendite milionarie. Numeri meno eclatanti ma un ben diverso impatto sulla storia della musica accompagnano nella seconda metà degli anni Settanta i gruppi del punk, mentre la mitologia della rock band sopravvive negli anni Novanta nelle esperienze che più da vicino ricordano le origini "belle e dannate" della musica giovane (Nirvana, REM).

Se dagli anni Novanta in poi il successo arride per lo più alle boy band che rilanciano con forza il pop per adolescenti (Take That, Spice Girls, Oasis), un caso unico sono le esperienze quarantennali dei Grateful Dead, o dei Nomadi in Italia, che hanno fatto dell'idea stessa di gruppo uno stile di vita e un culto intergenerazionale ai margini del music business.

I gruppi in Italia

In Italia i gruppi, chiamati per molti anni "complessi", emergono per la prima volta a metà dei Sessanta, negli anni dei "capelloni", a immagine e somiglianza del beat britannico e del folk-rock americano. Iniziano come cover band e solo in un secondo tempo si impongono con canzoni originali (Equipe 84, Rokes). Ma la vera stagione dei gruppi italiani comincia negli anni Settanta, sull'onda di un movimento contro culturale che dà il via a numerosi festival, etichette e riviste. Il modello di riferimento è il progressive rock inglese, ma PFM (Premiata Forneria Marconi), Banco del Mutuo Soccorso (poi Banco), Area e Stormy Six elaborano percorsi originali all'incrocio con sonorità pre-world e una sincera vocazione politica. È e rimane per anni un rock alternativo, che si travasa negli anni Ottanta come "indipendente" (Litfiba, CCCP, Avion Travel) per la forte opposizione nei confronti della musica prodotta dalle majors. Una vocazione che rimarrà costante nella nuova generazione degli anni Novanta, affascinata dalle contaminazioni con i dialetti locali, l'hip hop, i ritmi del mondo e l'ironia (Almamegretta, Sud Sound System, Elio & Le Storie Tese).

Sottoculture e musiche giovanili

Nella seconda metà del Novecento i giovani acquistano una propria specificità, non rappresentano più solo un'età della vita, ma si connotano e differenziano tra di loro, facendosi portatori di nuove mode, stili e visioni di

vita. Dai seguaci del rock'n'roll anni Cinquanta al punk anni Settanta, fino alle sottoculture hip hop e rap o dance e techno anni Novanta si può rintracciare un tratto comune: la contestazione del "sistema adulto".

Generi, stili musicali e stili di vita

Dick Hebdige

Stile e sottoculture

Gli oggetti scelti erano, sia intrinsecamente sia nei loro adattamenti formali, omologhi agli interessi fondamentali, agli atti, alla struttura del gruppo e all'immagine che la collettività della sottocultura aveva di se stessa. Erano oggetti in cui gli appartenenti alla sottocultura potevano vedere contenuti e riflessi i propri valori fondamentali. Furono prese gli skinheads per esemplificare questo principio. Gli stivali, le bretelle e i capelli rasati venivano considerati appropriati e quindi portatori di un significato soltanto perché comunicavano le qualità desiderate: durezza, mascolinità ed essenza della working class. [...] I punk certamente sembrerebbero portare avanti questa tesi. [...] i punk portavano abiti che erano l'equivalente nell'abbigliamento del linguaggio blasfemo e imprecavano come vestivano, con effetti calcolati, guarnendo di oscenità le note di copertina dei dischi e le pubblicazioni pubblicitarie, le interviste e le canzoni d'amore. Rivestiti di caos, producevano rumore nella crisi tranquillamente orchestrata della vita quotidiana alla fine degli anni Settanta.

D. Hebdige, *Sottoculture. Il fascino di uno stile innaturale*, Milano, Costa e Nolan, 1983

Il secondo dopoguerra segna in tutto il mondo occidentale la trasformazione della giovinezza da semplice stadio del ciclo di vita compreso tra l'infanzia e la condizione adulta in una vera e propria categoria culturale, caratterizzata da specifici modelli di consumo, stili di vita e, forse soprattutto, gusti musicali. A partire dal rock'n'roll, la cui nascita è convenzionalmente posta a cavallo tra il 1954 e il 1955, la storia della popular music si caratterizza per un susseguirsi di generi, stili e appunto gusti musicali tutti associati, alcuni più altri meno, a fattori sociali collettivi extramusicali come un particolare stile di abbigliamento, una certa iconografia, talvolta un vero e proprio stile di vita. Il caso del punk è forse quello più celebre, anche perché è proprio in corrispondenza di esso che si è andata costituendo, alla metà degli anni Settanta, quella che è nota come la teoria subculturale (o sottoculturale), ovvero una concezione dei rapporti tra una certa posizione nella struttura sociale, tipicamente subordinata o subalterna, e l'adozione di un particolare genere musicale come centro di gravità di un più generale modo di vita, tipicamente eccentrico, alternativo o addirittura deviante. Con il nome di subculture (o sottoculture) musicali giovanili si designano appunto quei movimenti insieme sociali e musicali come i mod, i rocker, gli skinhead, i punk, che hanno segnato la storia della popular music nel mondo di lingua inglese, e, a partire da qui, nel mondo occidentale nel suo complesso (e in qualche caso anche al di là di questo). Ma appartengono alla varietà delle

subculture musicali giovanili anche quelle forme musicali che – come l'heavy metal, il reggae, la techno, l'hard-core o il rap – si caratterizzano oltre che per il ricorrere di certi modelli musicali, anche per la presenza di uno stile estetico che investe sia l'immagine esteriore (abbigliamento, acconciatura, trucco ecc.) sia una visione del mondo e della vita, più o meno elaborata e formalizzata e più o meno tradotta in ideologia.

Dal rock'n'roll al punk

Con il rock'n'roll si costituisce per la prima volta in modo evidente un genere musicale che ha precisi connotati in termini d'età. Il rock'n'roll è musica suonata da giovani per giovani che, proprio nei primi anni Cinquanta, nel periodo di forte espansione economica che fa seguito alla fine della guerra, stanno diventando negli Stati Uniti i principali consumatori e acquirenti di dischi. A seguito del cosiddetto baby-boom, cioè del grande incremento demografico che ha inizio in quegli anni, essi divengono la base sociale necessaria per l'espansione del mercato discografico, favorita peraltro anche da innovazioni tecnologiche come la nascita del disco di plastica, sia a 45 giri che a 33 giri, in sostituzione del più pesante e fragile 78 giri. La nascita e la diffusione planetaria del rock coincidono non solo con la costituzione di una nuova struttura industriale, di una nuova tecnologica e di un nuovo più ampio mercato, ma anche con la definizione di uno stile di vita e un'immagine adattati al pubblico giovanile a cui questa musica si rivolge e da cui è alimentata. A questa immagine appartengono tanto i jeans e la brillantina, quanto la chitarra elettrica e un certo modo di muovere e di esibire il corpo: tutti elementi che si ritrovano nella prima grande star del rock, Elvis Presley (1935–1977).

A partire dal rock'n'roll delle origini, altri stili e generi musicali si sviluppano nel corso del tempo, per gemmazione spontanea o per contaminazione con esperienze musicali esterne. È il caso del folk-rock e del rock psichedelico degli anni Sessanta, generi che hanno la loro base sociale nel movimento contro culturale di quegli anni, nei relativi valori comunitari e nella tensione critica ideologica e politica. È il caso dell'heavy metal, forma di estremizzazione sonora del rock delle origini, definitosi verso la fine degli anni Sessanta con gruppi inglesi come i Led Zeppelin e i Black Sabbath, caratterizzato dal ricorso a moduli tratti dalla tradizione colta europea (in particolare barocca), o ancora del progressive rock, che nasce da una più esplicita e generalizzata contaminazione del rock con i codici e le forme della musica sinfonica.

Ma è anche il caso del reggae, nato originariamente in Giamaica e da qui fatto proprio prima dalle comunità caraibiche in Gran Bretagna, quindi esportato in tutto il mondo occidentale e non solo, con il suo caratteristico ritmo in levare. E del rap, nato dalla fusione di modelli ritmici, espressivi e linguistici tipicamente afro-americani nei ghetti neri delle metropoli americane, e da qui diffusosi nel resto d'America e in Europa, in combinazione con diverse tradizioni musicali locali. In tutti questi casi, a un certo stile compositivo ed esecutivo musicale si accompagnano precisi e

facilmente identificabili modelli culturali, che vanno dall'abbigliamento all'acconciatura dei capelli, dall'uso di certe droghe sino all'adozione di particolari filosofie di vita (come ad esempio il culto rastafari nel caso del reggae). Ma, più caratterizzato e più famoso di tutti – almeno per l'immaginario collettivo – è probabilmente il caso del punk, nato in Gran Bretagna verso la metà degli anni Settanta a partire da esperienze musicali americane del decennio precedente (il cosiddetto garage rock), presto diffusosi in tutta Europa (anche quella orientale), e divenuto archetipo, con i suoi eccessi spettacolari e la sua carica apparentemente sovversiva, della stessa idea di subcultura musicale.

La teoria sottoculturale

Come suggerisce il termine, una subcultura (o anche sottocultura) è una partizione entro una più generale cultura. Introdotta inizialmente nella sociologia americana degli anni Trenta per studiare la criminalità, l'idea viene poi ripresa ed estesa allo studio della musica e in particolare, dagli anni Settanta in poi e grazie soprattutto ai ricercatori del Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) della università di Birmingham, delle culture musicali giovanili, dando così origine a quella che è nota come la teoria sottoculturale inglese (British subcultural theory).

È a Sottocultura, un libro di Dick Hebdige pubblicato originariamente nel 1979, che si deve probabilmente la più influente e più nota formulazione della teoria subculturale. Sulla scia del critico letterario Raymond Williams, Hebdige propone di esaminare la cultura come una vasta gamma di attività sociali, di significati, di valori, di credenze e di merci, considerando questi elementi disparati come parti di un "complessivo modo di vita". Ma per Hebdige in Gran Bretagna non vi è solo una, ma diverse culture, influenzate nella loro configurazione da fattori come il genere, l'età, l'etnia e soprattutto la classe sociale. In particolare, vi erano culture dominanti e culture subordinate. In questo contesto, le subculture giovanili vengono interpretate non più come forme di devianza bensì come "risposte" da parte di un certo gruppo d'età a una posizione di classe subordinata allo scopo di contestare il sistema dei valori dominanti per mezzo peraltro non di attività politiche convenzionali bensì di pratiche rituali e soprattutto di uno "stile", termine con cui Hebdige intende appunto la specifica combinazione – spesso spettacolare come nel punk, suo esempio prediletto – di posture corporee, modi di fare, vestiti, acconciature, gerghi, artefatti simbolici e appunto codici musicali adottata da ciascuna subcultura in modo da distinguersi dalle altre e soprattutto da opporsi alla cultura (e quindi allo stile) dominante o mainstream.

La teoria subculturale ha avuto molta influenza non solo sui giornalisti e sugli studiosi che l'hanno seguita, ma sugli stessi musicisti e sui fan, a cui ha offerto un linguaggio per identificarsi (come "alternativi" o underground) e per giustificarsi. Ma la teoria ha anche incontrato nel corso del tempo numerose critiche che ne hanno ridotto di molto il valore analitico.

Quattro le obiezioni principali a essa rivolte. La prima è che la teoria trascura completamente la posizione e il ruolo delle (giovani) donne e le peculiarità del loro rapporto con la musica, spesso per ragioni di sicurezza ascoltata tra le pareti domestiche. La seconda è che essa si basa ancora, nonostante tutto, su una concezione élitaria della cultura, mettendo a fuoco ed esaltando solo alcune modalità spettacolari (e minoritarie) di partecipazione alla vita culturale e musicale, dimenticandosi della vasta maggioranza dei giovani che nella loro vita quotidiana comunque ascoltano musica, spesso in modo altrettanto attivo. La terza è che la teoria esagera la tensione oppositiva delle subculture musicali le quali sono spesso - punk compreso - assolutamente integrate nel mainstream commerciale e nell'industria discografica globale. In effetti, lo stesso concetto di mainstream resta nella teoria troppo vago e generico, nascondendo in questa sua genericità una fitta trama di pratiche di discriminazione alla cui efficacia contribuiscono soprattutto i media. Come ha osservato Sarah Thornton, autrice di *Dal club ai rave* (1995), importante libro sulla cultura della musica dance e techno, critico nei confronti della teoria subculturale, le sottoculture non sono un fenomeno spontaneo, come crede Hebdige, ma l'esito di strategie commerciali e mediatiche. Strategie che usano il concetto di mainstream come sfondo per creare, in pubblici selezionati, la sensazione di un contrasto e di una distinzione rispetto a una mai specificata maggioranza. La quarta e forse più incisiva critica riguarda uno dei capisaldi dell'intera teoria, e cioè l'idea che tra subcultura e collocazione sociale vi sia un rapporto di omologia, vale a dire una relazione necessaria tra un certo stile (pensato come coerentemente unitario e capace di esprimere opposizione/contestazione) e una certa posizione sociale (tipicamente subordinata). Non considerando così - come hanno mostrato peraltro molte ricerche successive - che i suoni e le immagini trasmesse dai media e dalle industrie musicali possono essere utilizzati in modi differenti, da chi ne fruisce, nei diversi contesti territoriali, sociali e storici: talvolta significando resistenza e opposizione, ma altre volte semplicemente conformismo e passività.

Tra i concetti che sono stati proposti in alternativa a quello di sottocultura per identificare le dimensioni sociali e collettive della musica popular è da qualche tempo centrale quello di "scena musicale". Secondo la influente definizione di Will Straw, una scena è uno spazio culturale in cui coesistono molteplici pratiche musicali, tra loro in interazione, che non emerge mai spontaneamente da un particolare gruppo o comunità, ma è generata da alleanze o coalizioni variabili che devono essere attivamente create e mantenute.

A partire da questa concezione più flessibile e aperta del rapporto tra pratica musicale e organizzazione sociale, gli studiosi di popular music hanno prodotto negli ultimi dieci anni del Novecento numerose ricerche sulle basi collettive della vita musicale, mostrando la persistenza e la vitalità di spazi di produzione e ascolto - locali, translocali e, tramite media come internet e le

fanzine, anche virtuali – in cui musicisti, operatori e fan operano e si confrontano in relativa autonomia dalle grandi compagnie discografiche.

I Beatles e la British Invasion

Il successo del rock'n'roll e di Elvis Presley, negli anni Cinquanta, prefigura la possibilità di un mercato internazionale per la popular music destinata a un pubblico giovanile. Ma solo con i Beatles si determinano, all'inizio degli anni Sessanta, le condizioni per un mercato multinazionale sostanzialmente omogeneo, come quello che si sarebbe consolidato in seguito. Elementi importanti di questo processo sono il rovesciamento dei rapporti di forza fra editoria e discografia, e la creazione di un polo produttivo britannico, capace di sfruttare e controbilanciare il gigantesco mercato interno americano.

USA is not UK

Per tutto l'arco degli anni Cinquanta, e ancora nei primi anni Sessanta, fa parte del senso comune degli addetti dell'industria discografica il fatto che le classifiche di vendita britanniche riproducano in larga parte, con qualche ritardo, quelle americane. Rappresenta un'eccezione il fatto che qualche disco di successo negli USA non raggiunga i primi posti in Gran Bretagna, mentre il reciproco è quasi la norma: tra i pochissimi dischi che ottengono in quel periodo un grande riscontro commerciale negli Stati Uniti, nonostante siano stati registrati altrove, figurano alcuni successi italiani (primo fra tutti *Nel blu dipinto di blu* di Domenico Modugno), e un numero non molto maggiore di prodotti britannici. Dopo aver importato e consumato a profusione dischi di crooners, a partire dalla fine del 1955 gli inglesi accolgono con entusiasmo l'ondata del rock'n'roll, e l'industria musicale locale reagisce promuovendo alternative locali a Elvis Presley, da Tommy Steele a Cliff Richard (che riesce a emanciparsi da quel modello verso l'inizio degli anni Sessanta). Anche fenomeni indigeni come lo skiffle fanno fatica a varcare le frontiere, se non altro perché una parte del repertorio è comunque di origine americana. Nella trentina di successi di Lonnie Donegan, la figura più in vista dello skiffle, quasi tutti raggiungono i primi venti posti delle classifiche inglesi, una decina figura tra i primi cinque, tre arrivano al primo posto, ma soltanto tre si piazzano nelle classifiche statunitensi. Un caso ancora più significativo riguarda gli Shadows, il gruppo che esordisce come accompagnatore di Cliff Richard e che a partire dal 1960 (con *Apache*) ha una lunga serie di successi, soprattutto strumentali, consolidando la formazione con due chitarre, basso e batteria, registrando negli studi di Abbey Road, e sostanzialmente preparando la strada ai Beatles. Fino al 1963 una dozzina di 45 giri degli Shadows entrano fra i primi dieci dischi più venduti in Gran Bretagna, cinque dei quali al primo posto; il successo si estende all'Europa continentale (sei titoli in classifica in Italia, tra i quali un primo e un secondo posto), facendo intravedere anche ai discografici inglesi la possibilità di un vasto mercato internazionale, paragonabile a quello che ha accolto il rock'n'roll americano pochi anni prima. Eppure, della trentina di titoli degli Shadows che sono entrati nelle classifiche britanniche (fino al 1981), nessuno è mai entrato in quelle statunitensi. *Apache* è ovviamente un grande

hit negli USA (seconda in classifica nel 1961), ma nella versione del chitarrista danese Jorgen Ingmann. Del resto, anche quella degli Shadows è una cover, sia pure di un brano scritto da un loro amico, Jerry Lordan.

Come dimostra il caso di Modugno, o quello di un brano strumentale come Apache, non è in primo luogo la barriera linguistica a rendere inaccessibile il mercato statunitense alle produzioni di altri Paesi. È, piuttosto, il primato dell'editoria musicale, che impone a una discografia ancora debole e poco organizzata sul piano multinazionale il ricorso alle cover. Soltanto interpreti con una fortissima immagine internazionale possono sperare di imporre la propria versione su mercati diversi, ed è ovvio che il compito sarebbe stato facilitato se fossero stati autori del proprio materiale, configurando in modo inequivocabile la propria versione come l'originale (quello che accade già nel 1958 a Modugno, di fatto). Ciò che non riesce agli Shadows fra il 1960 e il 1963 sarebbe riuscito, proprio per queste ragioni, ai Beatles, ai Rolling Stones e a un grande numero di altri gruppi britannici, negli anni immediatamente successivi.

The Beatles

L'esordio discografico dei Beatles in patria (hanno registrato qualche pezzo in Germania nel 1961, come accompagnatori di Tony Sheridan) avviene nel 1962, con Love Me Do, una canzone firmata da John Lennon e Paul McCartney. Fin dal principio, il loro produttore George Martin li esorta a comporre canzoni proprie: nella discografia ufficiale del quartetto solo 24 canzoni su 211 sono di autori diversi dai componenti del gruppo, e si tratta di brani (incisi nei primi anni di attività: l'ultimo è Act Naturally, registrato nel giugno del 1965) che costituiscono facciate B o riempitivi di album, nessuno dei quali ha mai avuto un successo autonomo. Il modo particolare con cui i Beatles mettono insieme elementi eterogenei degli stili americani che hanno frequentato (dal rock'n'roll "classico" alle armonizzazioni vocali a parti strette degli Everly Brothers), le loro capacità di intrattenitori e la compattezza strumentale, la grande qualità delle registrazioni realizzate in studi e con tecnici che hanno alle spalle quasi tre anni di esperienza con il sound pulito ed energico dei predecessori Shadows, il look nuovo delle pettinature e degli abiti di scena, e soprattutto l'improvvisa e rigogliosissima vena con cui Lennon e McCartney sfornano canzoni efficacissime, costruite per lo più sul modello chorus-bridge (CCBCBC) della canzone classica di Tin Pan Alley, sono gli elementi che portano rapidamente il gruppo all'attenzione del pubblico britannico. Nel 1963 le classifiche dei 45 giri li ospitano prima al secondo posto (Please Please Me), e poi tre volte di seguito al primo. Per trovare un singolo dei Beatles che non raggiunga il primo posto bisogna arrivare al 1967 (Penny Lane/Strawberry Fields Forever). Intanto nel 1968 per la prima volta dopo l'abbandono sul mercato del formato a 78 giri le vendite degli album avrebbero superato anche in quantità quelle dei singoli. Un fenomeno in larga parte determinato proprio dal lavoro dei Beatles nel triennio 1966-1968. Si ritiene comunemente che l'album Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, pubblicato nel 1967, rappresenti l'inizio di una

nuova era per l'industria discografica e per la popular music tutta: prodotto da un gruppo che ha già abbandonato le esibizioni dal vivo, basato su un progetto musicale e acustico interamente centrato nello studio di registrazione, concepito come album senza incorporare o estrarre singoli, uscito contemporaneamente su tutti i mercati principali, l'album prende atto di una nuova configurazione dei media e delle ideologie che attorno a questa fermentano. Il 1967 è l'anno della prima trasmissione in Mondovisione, del Festival di Monterey, dei figli dei fiori, della Summer of Love, della comparsa sul mercato consumer delle cuffie stereo, della codifica del termine rock (senza "and roll") per descrivere la musica giovanile. Ma tutto ciò è stato instradato - e in parte non sarebbe stato possibile altrimenti - dal travolgente successo dei Beatles e degli altri gruppi inglesi negli Stati Uniti di due anni prima: la British Invasion del 1965.

La rivincita inglese

I trionfi americani dei Beatles iniziano già nel 1964, e mostrano chiaramente la tendenza dell'industria statunitense a modellare il prodotto estero secondo quelle che ritiene siano le specificità del mercato interno: le uscite dei singoli e le scalette degli album sono organizzate diversamente da quelle inglesi (significativamente, solo a partire da Sgt. Pepper's la track list inglese e quella americana coincideranno). Love Me Do, che non ha raggiunto mai la vetta in Gran Bretagna, sale al primo posto negli USA, e le classifiche americane del 1964 registrano varie volte ai primi posti canzoni che nella patria dei Beatles sono state delle facciate B o non sono uscite come singoli. Ma nel 1965 non c'è strategia dei discografici statunitensi che possa controllare o arginare il flusso di prodotti inglesi. I giovani americani sembrano voler comprare solo dischi di gruppi britannici: sulla scia dei Beatles e dei Rolling Stones arrivano gruppi di varia qualità, alcuni importanti anche per l'influenza che eserciteranno sulla musica americana (come gli Animals, ispiratori della svolta "elettrica" di Bob Dylan), altri francamente mediocri. Gli stessi gruppi americani sono costretti a forgiare la loro immagine sul modello beatlesiano (i Byrds, esecutori dell'unico grande successo americano del 1965, la dylaniana Mr Tambourine Man) o ricorrono ad altri travestimenti (il Sir Douglas Quintet, band di San Antonio, Texas). La British Invasion, comunque, non è solo il risultato di una moda: nasce dalla maturazione di uno stile che si è formato nell'arco di un biennio, dove gli elementi americani (afro-americani) sono spesso più accentuati che nella musica dei Beatles. Riff incalzanti e altri materiali costruttivi provenienti dal rhythm and blues, sonorità stratificate (diverse dal sound trasparente degli studi di Abbey Road), strutture modulari. È il rock'n'roll delle origini che ritorna, dopo che gli stessi industriali del disco americani lo hanno addolcito o annichilito nell'ondata "perbene" della fine degli anni Cinquanta.

Rock e teatralità: glam e progressive rock

In Gran Bretagna, dall'incontro tra l'eco dei movimenti giovanili statunitensi e quelli che prosperano intorno alle Art School inglesi nella prima metà degli anni Settanta, nascono due generi musicali: il progressive rock e il glam rock.

Questi, pur essendo radicalmente diversi dal punto di vista estetico, sono però accomunati da una tensione verso l'integrazione della musica con altri linguaggi, che trova la sua migliore esemplificazione in una spiccata tendenza alla teatralità.

Art School, spirito bohémien e musica rock

Nella prima metà degli anni Sessanta, l'ambiente studentesco britannico dell'Art School – dove ormai da un decennio jazz, arte d'avanguardia e poesie della beat generation nutrono l'immaginario di aspiranti artisti – si arricchisce con vari stimoli provenienti dagli USA. In musica ciò si traduce in un interesse per il movimento folk revival, incarnato da Bob Dylan, per la popular music nera statunitense e, più in generale, per le istanze contro-culturali, psichedeliche e hippy provenienti dalla California, che riconfigurano il campo della popular music precedentemente attestato sull'opposizione tra pop e rock. I termini rock e progressive entrano in uso proprio in questo periodo, per indicare un insieme eterogeneo di repertori, prevalentemente bianchi e maschili, accomunati da una poetica basata sulla presa di distanza dalla musica pop, accusata di essere "commerciale", e sulla rivendicazione del proprio valore artistico fondato su un'estetica romantica e bohémienne imbevuta di valori quali artisticità, genio, sperimentazione, complessità, radici, autenticità e impegno sociale. Il rock si affianca presto al jazz nell'immaginario degli studenti dell'Art School e, in breve tempo, lo sostituisce. I giovani britannici, però, più intellettuali e meno interessati ai temi sociali dei giovani nordamericani, elaborano i vari stimoli di questo periodo in modo peculiare, dando origine a una scena psichedelica diversa da quella d'oltreoceano, anche e soprattutto nei suoi esiti.

Psichedelia e progressive rock

Il momento d'oro della psichedelia britannica è noto come Swinging London (1966–1967). In questi anni, facendo perno sullo storico album dei Beatles Sgt Pepper's Lonely Heart Club Band (1967), maturano le premesse poste nella prima metà del decennio. Anzitutto, mentre gruppi come Cream e Yardbirds propongono letture inedite del blues elettrico, nel movimento folk revival emergono sia figure ispirate a Bob Dylan (ad esempio, Donovan) sia, in generale, una rilettura delle musiche di tradizione britannica e irlandese. Intanto, alcuni studenti della Simon Langton School di Canterbury sperimentano una fusione tra jazz e beat che si rivelerà essere assai feconda, avviando la "Scuola di Canterbury". A Londra, invece, suscitano particolare scalpore le performance avant-gard beat dei Pink Floyd all'UFO Club, dove si esibisce anche il gruppo più importante di Canterbury, i Soft Machine, fondati tra gli altri da Robert Wyatt. Infine, Moody Blues, Nice e Procol Harum cercano ispirazione nella musica di tradizione colta, aprendo quella che sarà la strada più seguita dal rock progressivo propriamente detto.

Nel triennio 1968–1970 esordiscono i gruppi che più incarnano le caratteristiche tipiche del progressive rock, destinati ad ampi riscontri di pubblico all'inizio degli anni Settanta: King Crimson, guidati da Robert Fripp,

Van Der Graaf Generator e Genesis, caratterizzati dalla presenza di due front men, Peter Hammill e Peter Gabriel, destinati a lunghe carriere soliste, e poi ancora Jethro Tull, Yes, Emerson, Lake & Palmer, Gentle Giant, Renaissance, Traffic, Family e altri.

Pur conservando un certo eclettismo stilistico, molti di questi gruppi scelgono come principale modello di riferimento la musica barocca e classico-romantica, abbandonando la tipica "forma-canzone" e proponendo ampie composizioni, armonicamente e ritmicamente complesse, per le quali cominciano a circolare le definizioni di suite e poema sinfonico. Compiono interi brani strumentali, in cui i musicisti fanno sfoggio di virtuosismi. A volte i riferimenti stilistici sono diretti e ben riconoscibili, altre sono uno degli elementi di una miscela in cui si riconoscono anche altri stili. Un'altra costante che accomuna questa corrente è l'esplorazione timbrico-sonora, evidente sia nell'uso di strumenti inusuali, mutuati dal repertorio colto o folk, sia nello sfruttamento delle nuove tecnologie sonore. I musicisti cominciano a utilizzare strumenti elettronici (Moog, Mellotron) e a sfruttare le possibilità dello studio di registrazione, cosa che porta le figure del produttore e del tecnico del suono in primo piano.

Per quanto riguarda i testi dei brani, questi mostrano un maggiore intento poetico e si arricchiscono di riferimenti letterari, mitologici, fantascientifici e religiosi, che spesso sono esplicitamente posti alla base delle composizioni, a mo' di "programma". Anche la parte visiva acquista rilievo, e non è certo un caso se i luoghi privilegiati di questa ricerca artistica diventano il long playing e il concerto dal vivo: il long playing libera il compositore dai ristretti limiti temporali del 45 giri, permettendo di adottare un più ampio respiro compositivo e di organizzare i brani di un album sulla base di un tema (concept album), nonché di includere un ricco apparato di testi, illustrazioni e grafica; il concerto permette invece di sviluppare ulteriormente l'apparato visivo, assumendo aspetti teatrali sempre più sofisticati e ambiziosi basati su scenografie imponenti e costumi stravaganti. Il progressive rock maturo fa dunque leva sulla relazione tra i vari linguaggi per evocare un suggestivo immaginario fantastico, mistico, ricco di simbologie esoteriche.

Tra pop art e spazzatura

Come accennato, il progressive rock non è del tutto omogeneo: accanto alla via principale sopra tracciata vanno ricordate le sperimentazioni sulle pratiche d'improvvisazione dei gruppi della Scuola di Canterbury (Heatfield and the North e, più tardi, Henry Cow), nonché il ricco filone del folk revival (Strawbs, Renaissance). L'atteggiamento serio e impegnato, unito ai dichiarati intenti artistici, riesce comunque ad accomunare questa nutrita schiera di musicisti sotto l'etichetta "progressivo". Questo movimento non esaurisce però il panorama britannico del periodo: proprio nel 1970 emerge il glam rock, con il successo dei Tyrannosaurus Rex di Marc Bolan, di David Bowie e dei Roxy Music di Brian Ferry, nel cui primo disco incontriamo l'eclettico Brian Eno. Si tratta di un successo improvviso e, in un certo senso, curioso, in quanto l'estetica glamour si oppone spavalidamente agli ideali del

progressive rock ma, allo stesso tempo, ne condivide le radici nel movimento psichedelico e nell'ambiente dell'Art School.

Il glam rock nasce proprio perché, verso la fine degli anni Sessanta, alcuni artisti maturano un netto rifiuto nei confronti dell'estetica "progressiva" in voga e decidono di esprimerlo in modo provocatorio e ambiguo, anzitutto scegliendo di proporre nulla più che semplici canzoni che si muovono tra l'esuberanza del neonato filone metal e la frivolezza del pop, ovvero i generi più bistrattati dalla critica rock, perché ritenuti "commerciali". Questa formula musicale acquista la sua specificità solo se collocata nel contesto di una proposta artistica complessa, dove l'insieme degli elementi musicali, visivi e verbali delineano un'estetica del camp basata sulla stranezza, sulla trasgressione, sull'eccesso, sul falso; un'estetica impregnata di un'atmosfera decadente che, giocando sul contrasto tra raffinatezza, sciatteria e ironia, si diverte a lanciare provocazioni beffarde e oltraggiose. Basti pensare alla conturbante teatralità degli artisti, che si presentano con costumi e trucchi stravaganti, esaltando omosessualità, ermafroditismo e travestitismo, o, al contrario, la mascolinità più becera, oppure celebrando l'esteriorità, il sintetico e l'avveniristico, spingendosi fino a ricongiungere, in una fitta trama di ambiguità e rimandi, l'immagine straniante dell'alieno a quella inquietante dell'androgino.

Nelle sue espressioni migliori, il glam rock, non ignaro della poetica della pop art, rimane in bilico tra il kitsch eccessivo e la raffinata provocazione dadaista, scatenando un'ambiguità che riesce a disorientare e a farsi beffe della critica rock; in altri casi – come per il filone del glitter rock di Gary Glitter, Slade e Sweet – è difficilmente distinguibile dal pop.

Popolarità e sperimentazione

Se l'ideale "progressivo" si diffonde in Europa, soprattutto in Italia e in Germania (vedi il filone krautrock), lo spirito glamour incide invece profondamente nella scena internazionale, coinvolgendo artisti di varie estrazioni, dagli statunitensi Lou Reed, Alice Cooper, Jobriah e New York Dolls, agli inglesi Freddie Mercury ed Elton John. Nel 1976 il pubblico, stanco sia di pretenziosità che di mascheramenti, comincia a preferire l'immediatezza dell'emergente punk rock e delle ritrovate guitar bands, decretando l'esaurimento di due generi musicali che, in realtà, sono già in profonda crisi. Molti gruppi decidono di entrare nel circuito pop (Genesis, Yes, Roxy Music), oppure si sciogliono (Gentle Giant). Marc Bolan muore nel 1977. Ma in quegli anni molti degli artisti glam più raffinati e dei protagonisti del progressive meno afflitti dal complesso d'inferiorità per i "classici" hanno già intrapreso percorsi artistici diversi, che li portano anche a incontri precedentemente impensabili. Fin dal 1971, infatti, i progetti individuali e le collaborazioni, ad esempio, di Brian Eno, Robert Fripp, Robert Wyatt e, in seguito, di David Bowie, Peter Gabriel e Peter Hammill mostrano progressivamente un sempre maggior distacco di questi artisti dai movimenti che hanno contribuito a creare, un distacco che, con qualche eccezione, sarà mantenuto anche quando i termini "glam" e "progressive" saranno ripresi

negli anni successivi con vari intenti. Vale però la pena, in conclusione, rilevare che parte dei musicisti del progressive rock e del glam rock sono confluiti in un filone musicale particolare della popular music, basato su un atteggiamento di sperimentazione e di ricerca più o meno radicale a seconda delle personalità, un filone ancora oggi vivo, anche se inevitabilmente lontano dagli ampi riconoscimenti di pubblico degli anni Settanta.

Canterbury sound e kraut rock

Si tratta di due fenomeni musicali di stampo europeo, entrambi di chiara matrice sperimentale, eppure molto diversi fra loro. Più vicino al jazz il suono di Canterbury, più elettronico quello del krautrock. La scena di Canterbury nasce soprattutto nei primi album di Soft Machine e Caravan, per poi riflettersi su numerose band successive attive a Londra e quindi nel resto d'Europa. Il krautrock è invece alimentato da gruppi che utilizzano forti elementi rumoristici, altri gruppi che fanno impiego massiccio di elettronica, altri che cercano nella musica una funzione più riflessiva e meditativa. Entrambi i fenomeni rappresentano il meglio della capacità innovativa nella scena musicale extracolta europea.

Vicinanze e discordanze

Il Canterbury sound e il krautrock sono due fenomeni musicali che hanno avuto sviluppo, e un limitato successo di pubblico, in Europa tra gli anni Sessanta e Settanta. Nonostante alcuni elementi comuni, in realtà si tratta di due fenomeni ben distinti, non solo per la provenienza geografica che i nomi suggeriscono (dall'Inghilterra il primo, dalla Germania il secondo), ma soprattutto per gli esiti musicali e l'influenza che hanno avuto sui musicisti delle generazioni successive.

Come spesso accade, anche nel caso di Canterbury sound e krautrock, sotto una stessa etichetta vengono riuniti musicisti, pubblicazioni discografiche ed esperienze musicali piuttosto eterogenee, non facilmente sovrapponibili e la cui inclusione o esclusione dalla stessa etichetta può apparire dubbia. Se risulta utile accomunare i due fenomeni è per via di alcuni tratti distintivi che sono: la ricerca musicale alternativa alla forma canzone tipica del pop e del rock di quegli anni; la varietà timbrica prodotta attraverso strumenti estranei alla tradizione rock o di nuova produzione (elettronici); l'utilizzo di forme musicali aperte che non derivano da alcuna tradizione né europea (musica classica), né statunitense (blues, rock'n'roll). In questo distinguendosi entrambi dal contiguo progressive rock, più denso di elementi classicheggianti e meno incline a forme di sperimentazione timbriche e strutturali.

Canterbury sound

Il Canterbury sound, altrimenti definito "la scena di Canterbury", indica quell'insieme di gruppi e artisti la cui attività ha avuto origine appunto nell'area di Canterbury, nel Kent inglese, intorno agli anni Sessanta. Nel 1960 Robert Wyatt, l'australiano David Allen (ospite di Wyatt a Lydden, 10

km a sud di Canterbury), e George Niedorf (poi insegnante di batteria per Wyatt) iniziano una collaborazione che avrebbe condotto con Allen, Wyatt e Hugh Hopper alla formazione del Daevid Allen Trio nel 1963 (a Londra), e poi ai Wilde Flowers nel 1964. Da quest'ultima band germinano successivamente Soft Machine, Caravan e Gong, mentre dai londinesi Uriel nascono Egg e Khan. In questi gruppi - in un continuo passaggio di strumentisti da una band all'altra - transitano molti dei musicisti, ancora oggi in attività, che costituiscono la scena di Canterbury, i nomi principali sono: Robert Wyatt e Hugh Hopper (Soft Machine); Richard Sinclair (Caravan); Daevid Allen (Soft Machine e Gong); Kevin Ayers, Dave Stewart e Phil Miller (Hatfield & The North); Chris Cutler, Fred Frith, John Greaves (Henry Cow), e altri ancora, senza dimenticare i Matching Mole ancora con Wyatt.

L'essenza del suono di Canterbury consiste in complesse armonie, ampie sezioni lasciate all'improvvisazione, utilizzo di elementi jazzistici, che danno a questa musica una libertà formale e una notevole ricchezza timbrica e stilistica. Serietà e leggerezza si coniugano grazie ai testi cantati, spesso caratterizzati dal tipico humour inglese che costituisce quasi una condizione irrinunciabile per la definizione del Canterbury Style. Da qui è derivata in Inghilterra la gemmazione di nuovi gruppi quali Art Bears, News from Babel, Cassiber e National Health, così come la nascita di nuove band in altri paesi europei dove, similmente ai predecessori inglesi, musicisti curiosi e creativi sovrappongono elementi improvvisativi a soluzioni musicali articolate. Il tutto all'interno di canzoni e brani strumentali di breve durata, con dosi di ironia unite a un serio e appassionato lavoro su strumenti più o meno convenzionali, con sapori rock, jazz, elettronici. Si possono citare i francesi Art Zoyd, Magma, Etron Fou Leloublan, Urban Sax, i belgi Univers Zero, gli italiani Stormy Six, Picchio dal Pozzo e La 1919, tutti in modo diverso apparentati alla lezione canterburiana. I precursori Soft Machine sono invece approdati, dopo vari cambi di formazione, a una forma di jazz rock piuttosto distante dallo stile originale, soprattutto dopo l'abbandono del gruppo da parte di Robert Wyatt e Kevin Ayers, che hanno avviato propri progetti solisti.

Krautrock

Con l'espressione krautrock si indica l'insieme di band tedesche che tra il finire degli anni Sessanta e la metà dei Settanta cercano una propria strada musicale accostando forme aperte del rock tipiche del cosiddetto progressive a sezioni più immediate e ripetitive, spesso solo strumentali, facendo uso di strumenti tipici del rock (batteria, basso e chitarre elettriche), strumenti elettronici analogici (sintetizzatori ed effetti) e metodi presi a prestito dalla musica elettronica e concreta quali il montaggio e la manipolazione su nastro magnetico, e l'uso di suoni e rumori provenienti dalla realtà quotidiana. Tra i gruppi più interessanti di questa esperienza vanno inclusi Faust, Can, Neu!, Amon Düül, Popol Vuh, Ash Ra Tempel e Kraftwerk. A differenza della scena di Canterbury, il krautrock non si caratterizza per particolari abilità strumentali. La musica possiede anzi spesso una caratteristica di approssimazione e durezza che sembra anticipare il

fenomeno immediatamente successivo del punk. Siamo di fronte a una visione antiromantica della musica, non consolatoria, sia nelle forme più sperimentali e dure, tra rumore, dadaismo sonoro e rock crudo di Faust, Can, Amon Düül e soprattutto Neu!, che in quelle più meditative di Ash Ra Tempel e Popol Vuh.

I Faust vengono fondati dal giornalista Uwe Nettlebeck e, dopo la pubblicazione dell'album *Outside The Dream Syndicate* insieme al violinista Tony Conrad (già con LaMonte Young), pubblicano nel 1974 *The Faust Tapes*, disco molto apprezzato dalla critica. Il loro titolo più rappresentativo è però *So Far*, album che si presenta totalmente nero (copertina, titoli, etichetta) e che propone brani con pattern parossisticamente ripetitivi. La strumentazione dei Faust comprende, oltre a chitarre e tastiere, anche trapani, bitumiere e vari strumenti a percussione. Il gruppo si è sciolto nel 1975 per poi ricostituirsi nei primi anni Novanta.

I Can sono il più importante gruppo della scena tedesca sperimentale, sin dall'inizio vicini alle esperienze contemporanee d'avanguardia degli americani Frank Zappa e Velvet Underground. La loro sperimentazione è fatta di rumore, sintetizzatori, collage su nastro magnetico e frammenti rock. Estremamente prolifici negli anni Settanta, attraverso diversi cambi di formazione giungono a pubblicare fino a tre album all'anno. La band si è sciolta nel 1978, lasciando un'eredità poi raccolta da gruppi come Public Image Limited (P.I.L.), Fall, Einstürzende Neubauten. Del 1972 è la pubblicazione del doppio album *Tago Mago*, forse il disco più significativo del gruppo. Le loro registrazioni, spontanee e supportate da ritmi ripetitivi, sono incise direttamente su due sole tracce e viene utilizzata una pionieristica batteria elettronica. Se alcuni brani possono arrivare a superare i venti minuti di durata, il loro concerto più lungo (Berlino 1974) dura dalle 8 di sera fino alle 8.30 del mattino seguente. Solamente nel 1975, per la produzione dell'album *Landed*, i Can utilizzano per la prima volta la registrazione multitraccia.

Gli Amon Düül presentano invece una formazione che inizialmente, nel 1966, è pensata come un trio di free jazz. I tre album successivi invece, tutti estratti da una stessa jam session sul finire degli anni Sessanta, mostrano una diversa formazione. Quindi, con il nome di Amon Düül II, è stata pubblicata una serie di album caratterizzati da una formazione strumentale estesa (sette-otto elementi) che non rinuncia a lunghe suite spesso a cavallo tra psichedelia e sinfonismo rock.

I Neu! nascono dalla diaspora dei primi Kraftwerk e vengono prodotti in studio da Conny Plank, produttore che collabora con l'inglese Brian Eno e con altri protagonisti dell'elettronica tedesca, tra i quali Moebius e Roedelius (Cluster). Il duo dei Neu!, composto da Michael Rother e da Klaus Dinger, presenta due anime opposte, una più ambient e l'altra più rock, che trovano nei tre album intitolati tutti allo stesso modo, Neu!, una sintesi di melodie minimali e groove energetici. Siamo qui ben lontani dalle composizioni più dilatate nell'elettronica dei Popol Vuh come nella psichedelia degli Ash Ra

Tempel (altro gruppo storico, di cui fa parte anche Klaus Schulze, poi tra i protagonisti del versante elettronico cosiddetto "cosmico", come i Tangerine Dream).

I Popol Vuh vengono fondati alla fine degli anni Sessanta dal tastierista Florian Fricke. Inizialmente un trio con Holger Trulzsch alle percussioni e Frank Fiedler ai sintetizzatori, il gruppo predilige da subito composizioni elettroniche estese e con una forte tendenza verso temi mistici e spirituali. La loro musica si fa via via più scarna, quasi liturgica, fino all'introduzione di strumenti classici come pianoforte, chitarra, oboe, violino, tambura (liuto indiano) e voce soprano. Il regista Werner Herzog ha utilizzato diverse musiche dei Popol Vuh per i suoi film (Aguirre, Kaspar Hauser, Cuore di vetro, Nosferatu, Fitzcarraldo, Cobra Verde).

Il gruppo più popolare del krautrock è però sicuramente quello dei Kraftwerk, che dall'iniziale sperimentazione elettronica è giunto al successo discografico con Trans-Europe Express (1977), decadente costruzione musicale tra nuova elettronica e tradizione, unione di futurismo e passatismo, rumori metallici e arpeggi melodici in sequenze ripetute.

Il jazz-rock europeo

Il vasto movimento di confluenza stilistica che, a partire dall'ultimo terzo degli anni Sessanta, ha determinato la sovrapposizione delle tradizioni jazz e rock è una delle più genuine espressioni di una nuova sensibilità all'origine dei profondi mutamenti antropologici, sociali e politici che hanno investito in quel periodo la società, non solo occidentale. Il jazz-rock segna il momento in cui gli apporti specificamente europei, nella storia del jazz, si pongono sullo stesso piano di quelli americani, contribuendo a determinare i connotati identitari di un nuovo stile.

Nuovi aspetti nel jazz del secondo dopoguerra

L'esigenza di un nuovo tipo di autenticità artistica dal secondo dopoguerra ha prodotto nel jazz l'emergere di nuovi ruoli, radicati in un profondo engagement politico o spirituale, volto a conferire alla musica una specifica qualità sciamanica di rivelazione del reale. La figura di John Coltrane (1926-1967), è in questo senso fortemente emblematica. Questa ricerca di uno spazio acustico tribale comporta l'abbandono delle strutture tonali (con la loro linearità finalistica), per abbracciare la staticità di elementi modali e la centralità del complesso timbrico-fonico, che si va orientando verso le acquisizioni elettroacustiche del rock. Da parte della tradizione originatasi dal rock'n'roll, ciò significa attingere a nuovi livelli di responsabilità etica ed estetica, attraverso l'insorgenza di un virtuosismo sino ad allora inusitato, con l'utilizzo di estese improvvisazioni strumentali, perlopiù chitarristiche - in Gran Bretagna i Cream di Eric Clapton (1945-), negli USA Jimi Hendrix (1942-1970), Frank Zappa (1940-1993), i Grateful Dead di Jerry Garcia (1942-1995) - e la ricerca di una funzione trascendente e conoscitiva del messaggio artistico anche mediante stati coscienziali artificialmente alterati.

La scena jazz-rock inglese

Il jazz-rock segna il momento in cui gli apporti specificamente europei, nella storia del jazz, si pongono sullo stesso piano di quelli americani, contribuendo a determinare i connotati identitari di un nuovo stile. A tale proposito, è significativo che uno dei due leader di uno dei gruppi guida di tale stile, i Weather Report, sia stato l'austriaco Joseph Zawinul e che nelle prime formazioni dello stesso gruppo abbia militato anche il contrabbassista cecoslovacco Miroslav Vitous.

Figura centrale e pionieristica non solo del coté europeo del jazz-rock è il chitarrista e compositore britannico John McLaughlin (1942-). Prima ancora di partecipare negli USA alle esperienze fondamentali del nascente movimento jazz-rock, come gli album *In A Silent Way* (febbraio 1969), *Bitches Brew* (agosto 1969) di Miles Davis (1926-1991) ed *Emergency!* (maggio 1969) del Tony Williams Lifetime, ha già registrato, con il disco *Extrapolation* (gennaio 1969), una delle primissime prove europee di sincretico approccio di stili appartenenti ai due generi. In quest'opera, con John Surman (1944-) al sax baritono e soprano, si persegue una concezione del jazz-rock differente rispetto a quella che sarà abbracciata di lì a poco da Davis. Mentre quest'ultimo utilizzerà essenzialmente la sovrapposizione di processi improvvisativi (di carattere pantonale su strutture di ostinato), ispirati alla specifica modalità di condotta pulsiva funk di James Brown (1933-2006) e Sly and the Family Stone, qui troviamo un approccio debitore dell'estetica progressive rock che, a fine anni Sessanta, si va definendo in Europa, specialmente in Gran Bretagna. Quindi, una concezione formale pensata per strati (come nel brano *Extrapolation*, 1969), in cui, a passaggi ispirati a Coltrane e al Davis anni Sessanta - con il mantenimento dell'unità pulsiva condivisa, pur in assenza di riferimenti armonici definiti - fanno seguito moduli tematici e ritmico/metrici derivanti dal coevo blues-rock britannico, con la scansione fortemente stagliata del secondo e quarto tempo della battuta. McLaughlin utilizza un attacco sonoro deflagrante e un fraseggio dall'incalzante conduzione pulsiva, radicati nella tradizione della chitarra a plectro europea attraverso la lezione di Django Reinhardt (1910-1953) e del flamenco. McLaughlin adotta, inoltre, una particolare saturazione dinamica del suono chitarristico tecnologicamente amplificato, derivante dalla ricerca timbrica maturata nelle esperienze del blues britannico, in particolare con la militanza nella formazione del sassofonista/organista Graham Bond (1937-1974). Da qui deriva un'originale sintesi fonica dalla inequivoca connotazione rock, quindi nettamente divergente rispetto alla tradizione chitarristica jazz della linea Christian-Kessel-Hall, basata su qualità timbriche vellutate e rotonde. Questa fragranza espressiva del chitarrista troverà una sintonia elettiva con il batterista Billy Cobham (1944-) e la sua ritmica propulsiva, dando luogo ad alcune delle migliori sintesi del jazz-rock, grazie alle opere "classiche" della Mahavishnu Orchestra, *The Inner Mounting Flame* (1971) e *Birds of Fire* (1972), tese alla ricerca di un messaggio intriso di misticismo devozionale

indiano. Qui afferiscono alle consuetudini del rock l'elevata dinamica sonora della testura elettroacustica – enfatizzata dal tastierista praghese Jan Hammer (1948–) –, la pronuncia ritmica (con suddivisione omogenea dell'unità pulsiva) e la ricerca di moduli espressivi orientali, ispirati all'iteratività del mantra, mentre l'attitudine improvvisativa ha come medium di riferimento la tradizione jazz.

Con i Soft Machine incontriamo un ulteriore esempio britannico di questa commistione intergenere, che trae le proprie motivazioni dalle concezioni formali progressive della scuola rock/sperimentale di Canterbury, anziché dal funk afroamericano. Con Third (1970) abbiamo un modello idiosincratico d'accostamento di concezioni ritmiche sia rock che jazz, soprattutto grazie al gioco sui piatti del batterista e vocalist Robert Wyatt. L'approccio organistico di Mike Ratledge (1943–), è, invece, a un tempo di tradizione classica, futuristicamente rumorista ed hendrixianamente psichedelico (con la timbrica inconfondibilmente nasale dell'organo Lowrey, a volte distorta con il fuzz Shaftesbury). Inoltre, la processualità improvvisativa d'ascendenza coltraniana in Elton Dean (1945–2006), al sassofono contralto e saxello, si abbina allo stile del basso di Hugh Hopper (1945–2009) (1945–), che è invece profondamente radicato nella prassi rock, quanto di più lontano, ad esempio, quest'ultimo nel trattamento di ostinati, dalla tradizione jazzistica. Tale eterogeneo assetto creativo è, infine, improntato a un'attenta ricerca ispirata alle tecniche compositive della musica contemporanea elettronica e concreta, nell'elaborazione sonora delle registrazioni su nastro magnetico, e all'iteratività del Terry Riley di A Rainbow in Curved Air (1968). Dopo il 1971 i Soft Machine subiscono un radicale mutamento d'organico, con l'ingresso del batterista inglese John Marshall (1941–), che dal 1977 diventerà leader del gruppo, ormai senza gli storici fondatori. Gli album Fourth (1970) e 5 (1971–1972) diluiscono lo sperimentalismo d'ascendenza progressive, caratterizzandosi in senso più jazzistico: un tratto che si preciserà grazie all'acquisizione, nel 1973, del chitarrista inglese Allan Holdsworth (1946–), dotato di un vorticoso approccio solistico memore dello stile di John Coltrane (Bundles, 1974).

Sia Marshall sia Holdsworth provengono da un'altra fondante esperienza del jazz-rock britannico, quella dei Nucleus, capitanati dallo scozzese Ian Carr (1933–2009), trombettista dallo stile fortemente influenzato da Miles Davis. Carr, con l'album Elastic Rock (1969), sceglie la via del jazz-rock prima ancora di venire a conoscenza della direzione tracciata da In A Silent Way, come sorta di via di fuga dallo stallo avvertito nelle esperienze del free jazz. Il criterio d'accostamento dei due diversi etimi trova, nei Nucleus, un privilegiato medium nell'utilizzo di complesse strutture metriche, come nel brano 1916 (Dance of Boogaloo, 1970). L'impiego di unità metriche inusuali, specie in chiave eterometrica (We'll Talk About It Later, 1970; Belladonna, 1972) può, anzi, identificarsi come un apporto specificamente progressive rock comune a tutto il fronte europeo jazz-rock, essendo di per sé elemento costruttivo non particolarmente presente nella tradizione del jazz, che ha

preferito conferire complessità alla dimensione metrica attraverso altre proceduralità. Ulteriori esperienze pionieristiche tese a fondere elementi linguistici del jazz con il rock sono quelle del pianista inglese Keith Tippett (1947-), in special modo con l'originalissimo ensemble Centipede, con 50 elementi (September Energy, 1971) o la band tutta al femminile She Trinity, guidata dalla sassofonista Barbara Thompson (1944-). Dalla metà dei Settanta altri gruppi si affacciano, come le formazioni dei batteristi Bill Bruford (1949-) o Phil Collins (Brand X), in cui alla decantazione di un virtuosismo a volte esasperato e all'esibizione di texture patinate, sempre meno corrisponde una ricerca estetica veicolante valori innovativi.

Il jazz-rock nel resto d'Europa

In Germania le origini del movimento del jazz-rock fanno riferimento al 1967, con l'esibizione del quartetto del vibrafonista Gary Burton (1943-) al Berliner Jazz Days Festival: l'ambiente musicale tedesco accoglie con grande interesse questi primi fermenti che si stanno elaborando negli USA. In particolare, il chitarrista Volker Kriegel (1943-2003) costituisce di lì a poco, con il vibrafonista David Pike (1938-), un quartetto similmente strutturato (autunno 1968), ponendosi subito come la punta emergente del nuovo stile in Germania. Attorno a lui graviteranno le formazioni jazz-rock più interessanti, come Spectrum nel 1972, Mild Maniac Orchestra nel 1976 o The United Jazz + Rock Ensemble (dal 1975): un nonetto con, tra gli altri Wolfgang Dauner (1935-), pianoforte; Eberhard Weber (1940-), basso; Jon Hiseman (1944-), batteria (già leader dei Colosseum). Altro gruppo tedesco è Passport, del sassofonista tenore Klaus Doldinger (1936-) - Looking Thru e Hand Made, entrambi del 1973 -, che a una sezione ritmica di stretta osservanza rock sovrappone stilemi meloarmonici ispirati ai Weather Report.

Il jazz-rock europeo conta altre notevoli realtà, con una scuola violinistica in Polonia rappresentata da Michal Urbaniak (1943-) - con i Fusion dal 1974 al 1977 assieme alla vocalist Urszula Dudziak (1943-) presenta Fusion III (1975) - e da Zbigniew Seifert (1946-1979) - Lift! (1973), con Volker Kriegel, John Marshall, Eberhard Weber -. In Francia l'esponente di maggior spicco è un altro violinista, Jean-Luc Ponty (1942-) a riprova dell'apporto specificamente europeo alla sintesi jazz-rock anche attraverso uno strumento, come il violino, fortemente radicato nella musica d'arte e popolare del Vecchio Mondo, sia pure filtrato attraverso il massivo utilizzo di processori sonori. Dopo le collaborazioni con Frank Zappa e Mahavishnu Orchestra, Ponty dà prove eccellenti in lavori a proprio nome: Upon The Wings of Music (1975) ed Enigmatic Ocean (1977), con Allan Holdsworth, basati sull'utilizzo di strutture modali all'interno di progetti formali ad ampio respiro che ripropongono in primo piano l'approccio compositivo. Meno conosciuto, ma non di minor rilevanza, è il sassofonista nizzardo Barney Wilen (1937-1996), che, con il batterista Aldo Romano (1941-), collaboratore in seguito dei Pork Pie di Charlie Mariano (1923-2009), propone già nel giugno 1968 una delle primissime espressioni (non solo per l'Europa) di jazz-rock, con Dear Prof. Leary. È rimarchevole la lucidità "psichedelica" di

quest'opera, in cui è chiaramente anticipata la strada davisiana di spesse texture, qui intessute all'organo da Joachim Kühn (1944-) su ostinati di basso elettrico su cui si muovono, in regioni politonali, i solisti.

Non si può tralasciare la scuola del chitarrismo scandinavo e finnico, improntata a un virtuosismo che non trascura riferimenti epici e ambientazioni folkloriche, con il norvegese Terje Rypdal (Odissey, 1975), il finlandese Jukka Tolonen (Tolonen, 1974) e, sul fronte più orientato sul rock, lo svedese Janne Shaffer (Katharsis, 1977). Nei Paesi Bassi troviamo il già citato gruppo Pork Pie (dal 1973), cui collaborano il tastierista olandese Jasper Van't Hoff (1947-) e il chitarrista belga Philip Catherine (1942-).

Infine, la scena italiana, che vede in prima linea il Perigeo (Abbiamo tutti un blues da piangere, 1973; Genealogia, 1974), con il pianista Franco D'Andrea (1941-), il sassofonista Claudio Fasoli (1939-), il bassista Giovanni Tommaso (1941-), il batterista Bruno Biriaco (1949-) e Tony Sidney (1952-) alla chitarra. Il gruppo s'iscrive stilisticamente nel solco di una koiné linguistica ormai consolidata, sorretta da capacità improvvisative solistiche radicate nella tradizione jazzistica. Fondamentale è anche l'esperienza degli Area (Arbeit Macht Frei, 1973; Crac, 1975), che si accostano a un modello creativo di tipo jazzistico dal versante progressivo/eticizzante del prog rock. In questo gruppo, accanto allo sperimentalismo vocale di Demetrio Stratos (1945-1979), ha dato il proprio contributo Giulio Capiozzo (1946-2000), uno dei maggiori batteristi europei, dalla proiezione ritmica assolutamente propulsiva e con un impatto fonico che attinge alle origini della percussività di scuola post-bop, orientandola però verso una personale qualità funky della conduzione pulsiva. Altre interessanti prove, per lo più sottovalutate, sono quelle dei gruppi Arti e Mestieri, Tilt (1974), e Napoli Centrale, Mattanza (1976).

Il messaggio del jazz-rock dalla fine degli anni Settanta si stempera in un manierismo edulcorato che disperde in parte il messaggio di rinnovamento e la forte tensione dei primi sperimentatori, adagiandosi su di un repertorio di espedienti stilistici e moduli formali largamente standardizzati che solo in qualche caso darà luogo a originali sintesi creative.

Il jazz contemporaneo

Nel jazz europeo dagli anni Sessanta a oggi si possono individuare la presenza e la rielaborazione di materiali provenienti da numerosi filoni: strutture linguistiche tradizionali, tecniche avanguardistiche della new thing americana, atteggiamenti iconoclasti delle avanguardie europee del primo Novecento, gestualismo e aleatorietà delle esperienze del secondo dopoguerra, modalità arcaiche e folkloriche, nonché riletture di approcci compositivi del passato. La contemporaneità presenta un quadro variegato e fortemente glocal in cui ogni area geografica presenta caratteristiche peculiari.

La free music europea

A metà degli anni Sessanta, sull'onda della dissoluzione delle strutture linguistiche tradizionali operata dal movimento americano d'avanguardia new thing, in Europa i musicisti di jazz cominciano a cercare una propria identità creativa (free music), cercando di distanziarsi dai modelli statunitensi. Dalle avanguardie europee del primo Novecento mutuano l'atteggiamento iconoclasta dadaista e la poetica esoterica della scrittura automatica surrealista, sincretizzandoli con l'approccio proprio al fare musicale jazzistico; dall'avanguardia post-weberniana si recuperano l'indeterminazione, il gestualismo, l'aleatorietà.

Partendo dagli anni Settanta si ritrova poi l'esperienza dell'etichetta ECM, in alcuni casi con sonorità non estranee alle stratificazioni foniche sperimentate da György Ligeti o con un'astrazione dagli stilemi ritmici della tradizione afroamericana a favore di un recupero di modelli arcaici e/o folklorici. Dagli anni Ottanta emerge un'eterogeneità stilistica di gusto postmoderno che tende a sintetizzare le tradizioni colte antiche europee e i reperti della cultura massmediale, e una tendenza alla polimedialità espressiva (danza, arte visiva, uso dell'elettronica), oltre a una nuova enfasi sulla composizione.

Il comune riferimento a un'identità glocal per la variegata realtà del jazz contemporaneo, pur con la costante, per i musicisti, dell'indifferenziazione e/o integrazione funzionale tra ruolo di strumentista e di compositore, ne suggerisce una ricognizione per aree geografiche principali.

Germania

La scuola tedesca è rimasta per molti versi vicina alle origini dirompenti della free music degli anni Sessanta, a partire dal pianista-simbolo di quella stagione, Alex von Schlippenbach (1938-). I legami con l'avanguardia eurocolta sono testimoniati dagli studi di composizione con Bernd Alois Zimmermann e Rudolf Petzold: le grandi formazioni da lui fondate, la Globe Unity Orchestra fino al 1989 - Globe Unity (1966) - e la Berlin Contemporary Jazz Orchestra (1988) - Live in Japan (1996) - sono nel segno della fedeltà a tale ideale artistico, basato su strutture espressionisticamente atonali e sull'utilizzo di modalità non ortodosse di produzione sonora all'interno di precisi progetti compositivi. Fondamentali per la definizione dei tratti archetipici dell'improvvisazione free europea sono le sue collaborazioni con il vibrafonista Gunther Hampel (1937-), Hearthplants (1965), e con il trombettista Manfred Schoof (1936-), Voices (1966). Quest'ultimo è stato tra i primi a incorporare nel proprio linguaggio elementi della musica classica indiana, nel trio (1967) con il contrabbassista Peter Trunk (1936-1973) e il batterista olandese Cees See (1934-1985), anche se il trombonista Albert Mangelsdorff (1928-), in New Jazz Ramwong (1964), aveva già sperimentato l'introduzione di elementi di musiche orientali nel jazz. Il percorso stilistico del sassofonista e clarinettista Peter Brötzmann è sintomatico dell'integrazione degli etimi free jazz (ad esempio il clangore impressionante dello storico Machine Gun, 1968), con sonorità lancinanti derivanti dal rock (con i Last Exit), utilizzando elevati regimi di dinamica sonora su toniche timbriche di chitarre a elevata saturazione; più raccolto ma di grande qualità

espressiva è *Little Birds Have Fast Hearth (Part I e II)* (1997), in quartetto. In *Medicina* (2004), il sassofonista esplora le potenzialità del trio, la cui ritmica utilizza modi di produzione sonora rock all'interno di un contesto creativo di libera improvvisazione. Accanto all'angolare creatività del contrabbassista Peter Kowald (1944–2003) che, nel suo lavoro solistico *Was da ist* del 1994, esplora in 23 brevi brani altrettanti materiali e tecniche performative) troviamo, sul versante più legato all'improvvisazione eurocolta, la musica intuitiva di Markus Stockhausen (1957–); inoltre, vi è una persistenza di moduli formali degli anni Sessanta nelle prove di musicisti tedeschi più giovani, come nel quartetto *Four in One* del trombonista Johannes Bauer (1954–), fratello del valente trombonista Conrad Bauer (1943–). Di notevole caratura tecnica appaiono, tra le nuove leve, il sassofonista Christian Weidner (1976–) e il pianista Nick Flade (1988–).

Olanda

Lo sperimentalismo eurocolto è altrettanto in evidenza nella scuola jazz olandese, con in prima fila il pianista ucraino Misha Mengelberg (1935–). Docente di composizione, accosta lo spirito dadaista dell'happening alle tecniche di produzione sonora dell'avanguardia postweberniana e all'influsso di Thelonius Monk: di grande interesse *Dutch Masters* (1987) e i 13 bozzetti del solistico *Impromptus* (1988). Il sassofonista e clarinettista Willem Breuker (1944–2010) è cofondatore, con il batterista Han Bennink e Mengelberg, dell'ICP (*Instant Composers Pool*, 1968), associazione di musicisti ed etichetta discografica che promuove l'avanguardia olandese (i tre, assieme al contrabbassista Maarten von Regteren Altena (1943–) formano anche un seminale quartetto). Con il *Kollektief* (1974–), ensemble di una decina di elementi, Breuker si allontana dalla radicalità della free improvisation, ponendo l'enfasi sulla testualità compositiva: in *Sensemaya* (1995) interpreta Rachmaninoff e *Urlicht* di Mahler. Infine, il violoncellista Ernst Reijseger (1951–) di cui è da ricordare un trio con gli italiani Gianni Gebbia (1961–) e Pino Minafra (1951–), che in *Janna* (2003) collabora con il poeta senegalese Mola Sylla, cui fornisce texture iterative e accompagnamenti percussivi.

Est europeo ed ex Unione Sovietica

Le scuole dell'Est europeo hanno progressivamente assunto notevole rilievo. Prima ad apparire è stata la scena polacca, anche grazie alla Società Polacca del Jazz, istituita per integrare il messaggio del jazz con l'ideologia socialista. Alla figura pionieristica del pianista Krzysztof Komeda (1931–1969), noto per le musiche dei film di Roman Polanski, si affiancano i collaboratori del violinista Michal Urbaniak (1943–), il pianista Adam Makowicz (1940–) e la vocalist Urszula Dudziak (1943–). Il jazz polacco si è orientato verso un recupero delle radici folkloriche nell'ambito di ricerche che non hanno utilizzato radicalmente linguaggi d'avanguardia: Tomasz Stanko (1942–), dopo le spigolosità dell'esordio free jazz, si è orientato verso un'articolazione dal morbidissimo fraseggio. Il sassofonista contralto Zbigniew Namysłowski (1939–) ha elaborato danze popolari – come *Kujawiak Goes Funky* (1975) – o l'arrangiamento del quintetto per clarinetto di Mozart

(1998); Michal Urbaniak (1943–), dopo l'esperienza jazz-rock, si è indirizzato con il gruppo Urbanator verso una sintesi di jazz e hip hop.

Nell'ex Unione Sovietica il jazz è stato invece osteggiato, come espressione della cultura capitalistica occidentale: prima luminosa eccezione, dagli anni Sessanta, il trio del pianista lituano Vjaceslav Ganelin (1944–), con il batterista Vladimir Tarasov (1947–) e il sassofonista Vladimir Cekasin (1947–), che opera all'interno di un linguaggio improntato al free jazz, orientato al recupero di moduli folklorici e della musica popolare urbana, confidando su una relazione profondamente empatica tra i tre musicisti (Con Anima, 1977; Inverso, 1984). Il trio si scioglie nel 1987: Ganelin fonda in Israele un nuovo trio, Tarasov con la serie Atti I–V (1985–1993) esplora sofisticate potenzialità foniche percussive, mentre Cekasin sperimenta altri generi, come la musica per film: Bolero, or Provincial Melodrama with Emotional Outburst (1992). La vocalist russa Valentina Ponomareva unisce la tradizione della musica rom a quella dell'avanguardia sperimentale eurocolta, creando una sintesi originalissima nel panorama contemporaneo, accanto al clarinettista e saxofonista Anatoly Vapirov (1947–) e al trombettista Vyacheslav Guyvoronsky (1947–) (quest'ultimo, nel Duo di San Pietroburgo, a fianco del contrabbassista Vladimir Volkov (1960), Yankee Doodle Travels (1994), e con la fisarmonicista Evelina Petrova, Chonyi Together (1999); un posto a parte merita il pianista Sergey Kuryokhin (1954–1996). Prematuramente scomparso, stilisticamente eclettico (ha suonato anche in gruppi rock, come i Pop Mekhanika), ha introdotto nel jazz contemporaneo russo, all'interno di un approccio basato sulla libera improvvisazione, la brillantezza tecnica della grande scuola pianistica nazionale, con un tocco che unisce alla liquescenza l'impressività incalzante di una personalissima concezione di attacco pulsivo (The Ways of Freedom, 1981). Un'attitudine visionaria quasi sciamanica è la cifra della formazione siberiana Jazz Group Arkhangelsk (Portrait, 1991).

Scandinavia

La Scandinavia ha dato al jazz una floridissima scuola, a iniziare dal secondo dopoguerra, con il clarinettista Stan Hasselgard (1922–1948), con il baritonsassofonista Lars Gullin (1928–1976) o il trombonista Åke Persson (1932–1975). All'interno di una ricerca linguistica che assimila il pianismo di Keith Jarrett e Chick Corea troviamo il pianista svedese Bobo Stenson (Underwear, 1971; Reflections, 1993). Fonda Rena Rama (1971–1985), un gruppo che ingloba nel jazz influssi etnici indiani e centroeuropei, assieme al contrabbassista svedese Palle Danielsson (1946–); di quest'ultimo si segnala il quartetto con la pianista Rita Marcotulli (1959–) in Contra Post (1995).

È anche grazie alla permanenza di George Russell a Oslo che sono potuti emergere in Norvegia i talenti del sassofonista Jan Garbarek (1947–) e del chitarrista Terje Rypdal (1947–). Il primo accosta lo spirito folk scandinavo alla ricerca coltraniana, ad esempio in Trypicon (1972), accanto alla proiezione elettronicizzata dell'etnicità indiana, Song for Everyone (1984) di Ravi Shankar, a improvvisazioni su polifonia medievale e rinascimentale spagnola, Officium (1993); troviamo una sintesi del suo approccio

multiforme in *Twelve Moons* (1992). Il secondo unisce all'agibilità tecnica d'estrazione jazz-rock (*Chaser*, 1985, o, con maggiore sincretismo stilistico, *Skywards*, 1996), l'influenza di Krzysztof Penderecki (il balletto *Imagi*, 1984).

Il jazz scandinavo più recente opera suggestive commistioni stilistiche: fusion jazz, pop e tradizione improvvisativa con il pianista svedese Esbjörn Svensson (1964–2008), nel trio con il contrabbassista Dan Berglund e il batterista Magnus Öström (*Viaticum*, 2005); modern jazz, folk scandinavo, ambient music, live electronics con il trombettista norvegese Nils Petter Molvaer (*Khmer*, 1998); una sintesi del contemporaneo mainstream piano col pianista danese Carsten Dahl, *Moon Water* (2004).

Gran Bretagna

Contemporaneamente alla seminale diffusione del rock, la Gran Bretagna vede fiorire negli anni Sessanta una delle scuole d'improvvisazione più radicali. La free music europea è comunemente associata ai nomi del polistrumentista John Stevens (1940–1994) – che fonda nel 1965 lo Spontaneous Music Ensemble assieme al sassofonista Trevor Watts (1939–) – e del chitarrista Derek Bailey (1932–2005). Di solito si ha un'immagine della free improvisation piuttosto omologata: in realtà, esistono differenze d'indirizzo su base nazionale e di stile individuale. Il sassofonista Evan Parker (1944–) articola lo svolgimento interno di sonorità a flusso continuo grazie alla respirazione circolare: su pedale al basso sovrappone sovracuti e armonici, con le tecniche di diteggiatura alternativa del didatta Sigurd Rascher. Utilizza anche processi iterativi di microcellule con slittamento variazionale, tecniche già impiegate nel minimalismo (*Process and Reality*, 1991), dove fa anche uso di sovraincisioni; in *Drawn Inward* (1999) con l'Electro-Acoustic Ensemble, vi sono strumenti ad arco e live electronic.

Alle sperimentazioni del notissimo chitarrista John McLaughlin e al mainstream contemporaneo del contrabbassista Dave Holland, entrambi con il Miles Davis della svolta elettrica, si affianca la ricerca del sassofonista John Surman (1944–), che ha trasposto il fraseggio caratteristico di John Coltrane sul sax baritono, estendendo le potenzialità del registro acuto. Nel solistico *Westering Home* (1972) esplora le influenze folk, una molteplicità di strumenti e le tecniche di sovraincisione; con *Proverbs and Song* (1998) si cimenta nella musica sacra, musicando otto testi biblici.

Il batterista Tony Oxley (1938–), uno dei pionieri del free jazz nel trio Joseph Holbrooke (1963–1966) con Gavin Bryars (allora bassista) e Derek Bailey, dopo aver dato vita all'etichetta Incus (1970) con Bailey ed Evan Parker, fonda negli anni Novanta un ensemble di 14 elementi, *Celebration Orchestra*: il suo set di percussioni, attraverso un sistema di risonanze, funziona come una tonica timbrica. Fred Frith (1949–) chitarrista e multistrumentista, già negli Henry Cow con il polistrumentista Tim Hodgkinson (1949–) e alla fine dei Settanta negli Art Bears, con il batterista Chris Cutler (1947–) e la vocalist Dagmar Krause, interpreta il filone contemporaneo derivante dal progressive rock: *Ayaya Moses* (1997) con il Guitar Quartet. Tra le formazioni storiche

ancora attive vi sono gli AMM, dal 1965 (Fine, 2001), e troviamo nomi come il sassofonista soprano Lol Coxhill (1932–2012) e il trombonista Paul Rutherford (1940–2007) nella London Improviser Orchestra (Freedom of the City 2002, 2003); tra i più giovani si segnala il sassofonista Julian Argüelles (1966–) con *As Above so Below* (1997), inciso con il Trinity College of Music String Ensemble.

Francia

La tradizione jazzistica francese data sin dagli anni Venti. Dagli anni Cinquanta il pianista Martial Solal (1927–) si è rivelato come uno dei maggiori stilisti del panorama francese (MoModern Sounds, 1953). Il batterista di origine italiana Aldo Romano (1931–), ispirato dal free jazz di Sunny Murray, collabora sin dal 1964 con il contrabbassista Jean-François Jenny-Clark (1944–1998) e con il trombettista Bernard Vitet (1934–) per poi passare al jazz rock nei primi Settanta, cimentandosi anche come vocalist, e tornare a un approccio post-bop con il quartetto con gli italiani Franco D'Andrea, Paolo Fresu e Furio Di Castri (*To Be Ornette To Be*, 1989).

La cultura francese può vantare una Orchestre National de Jazz, realtà pionieristica inizialmente diretta (1986–1987) dal sassofonista François Jeanneau. La scuola d'avanguardia degli anni Sessanta ha il suo araldo nel clarinettista sassofonista Michel Portal, maestro del clarinettista Louis Sclavis con cui forma un trio nel 1995 (*Michel Portal Unit à Châteauvallon*, 1972); il Portal più recente è interessato alla contaminazione dei generi, collaborando con la danzatrice Carolyn Carlson. Sclavis ha cooperato con esponenti europei della free music, e in *Acoustic Quartet* (1993) è con il contrabbassista Bruno Chevillon, il chitarrista Marc Ducret e il violinista Dominique Pifarely. Altra storica figura è il contrabbassista Jean-François Jenny-Clark (1944–1998), che ha affiancato all'attività jazzistica - notevole il trio dagli Ottanta col pianista tedesco Joachim Kühn e il batterista svizzero Daniel Humair, *Triple entente* (1987) - le collaborazioni con Luciano Berio e Stockhausen. Tra i contrabbassisti emerge Henry Texier (1945–), dal 1968 al 1972 con la *European Rhythm Machine* di Phil Woods; con il sassofonista italiano Pietro Tonolo incide *Tresse* (1992), formando in seguito un trio con Romano e Sclavis e il *Sonjal Sextet*.

Con la contrabbassista Joëlle Léandre (1951–) abbiamo una sinergia del linguaggio della experimental music (collaborazioni con Morton Feldman nel 1977 e John Cage nel 1982) e libera improvvisazione. Nel *Canvas Trio* (*L'Histoire de M.me Tasco*, 1992) è con il fisarmonicista tedesco Rüdiger Carl e il violinista portoghese Carlos Zingaro (che in seguito rifiuterà l'assimilazione al jazz), forma poi il trio al femminile con la vocalist scozzese Maggie Nicols e la pianista svizzera Irène Schweizer (*Les Diaboliques*, 1993). Gli influssi postmoderni dell'ultimo ventennio del secolo vedono il trombettista Erik Truffaz (1960–) operare con l'archetipo davisiano di pedale modale con foreground politonale/modale, declinando il groove funk in maghrebino e intervenendo con elettronica (*Mantis*, 2002); il chitarrista Noël Akchoté (1968–) che dopo esperienze free e bop si orienta verso un jungle

style elettronico, formando negli anni Novanta i gruppi Trash Corporation, con il pianista serbo Bojan Zulfikarpasic (1968–), e Unit, con il sassofonista Julien Lourau (1970–); quest'ultimo in Groove Gang (1995) unisce free, etimi etnici, rock, hip hop.

Italia

La ricerca per una caratterizzazione linguistica autonoma del jazz italiano ha nella figura ormai storica del pianista Giorgio Gaslini (1929–) il proprio ispiratore e capostipite, per la poliedrica vena artistica che ha attraversato disparate complessioni linguistiche, a partire dal serialismo dodecafonico di Tempo e Relazione (1957) fino al melodramma jazzistico Mister O (1996), diretto discendente dell'azione scenica Colloquio con Malcom X (1966). Tra i veterani, il pianista Enrico Intra, con percorso creativo più impiantato all'interno della koiné jazzistica, che lo condurrà nei tempi più recenti a commistioni con i linguaggi delle avanguardie postweberniane, (Le case di Berio, 2005), e il sassofonista Mario Schiano (1933–2008), iconoclasta pioniere del free jazz in Italia, If Not Ecstatic We Refund (1970), ma anche lirico poeta utopico in DE DÈ (1977). Con lui hanno collaborato, in un quartetto seminale per il free italiano, il trombonista Giancarlo Schiaffini (1942–) e il contrabbassista Bruno Tommaso (1946–).

La generazione di musicisti nata tra il 1940 e i primi anni Cinquanta costituisce l'asse portante del jazz italiano. Tra i pianisti troviamo Franco D'Andrea (1941–), che ha sviluppato uno stile basato sulle concezioni ritmiche di diretta derivazione africana, con una qualità del pathos ispirata all'introversa attitudine di Lennie Tristano (Franco D'Andrea Plays Monk, 2004); Enrico Pieranunzi (1949–), straordinaria sintesi di approccio cerebrale/articolatorio e di estaticità ritmica sul piano della linearità melodica, cui si aggiunge una sapienza costruttiva e armonica che personalizza in senso contrappuntistico il dettato di Bill Evans, pur ritenendo la lezione propulsiva di McCoy Tyner (Un'alba scritta sui muri, 1998); Antonello Salis (1950–), con fraseggio innervato da una scattante sapidità popolare che assimila gli stilemi di Cecil Taylor (Morph, 2004). Per le ance, Claudio Fasoli (1939–) prende le mosse da Wayne Shorter per sviluppare una voce trasparente e pensosa sul sax soprano (Trois Trios, 1993–1994), mentre il sassofonista/clarinetista Gianluigi Trovesi (1944–), dal suono tagliente e robusto, specie con il clarinetto basso, trae dalle iniziali collaborazioni con Gaslini la motivazione per un approccio creativo globale, che va da una rilettura delle musiche rinascimentali veneziane al free jazz e al live electronic – con il percussionista Tiziano Tononi (1956–) –, con l'interazione di moduli postcoltraniani e della tradizione folklorica mediterranea, come in From G to G (1992) con il trombettista Pino Minafra (1951–). La precoce scomparsa del tenorsassofonista Massimo Urbani (1957–1993) ha privato il jazz italiano di uno dei suoi maggiori talenti, con una capacità impareggiata di trasfondere nel jazz impulso vitale e drammaticità esistenziale. Tra i trombettisti sveltano Enrico Rava (1939–) e Paolo Fresu (1961–). Il primo, dalla personalissima qualità melodica, ha avuto una

traiettoria creativa che lo ha visto emanciparsi dalle radicali posizioni free (con Steve Lacy e Manfred Schoof negli anni Sessanta), e dagli influssi davisiani (The Pilgrim and the Stars, 1975), inglobando nella propria sfera creativa elementi della tradizione operistica italiana (Rava l'opéra va, 1993); il secondo s'inserisce a pieno titolo in un contesto operativo postmoderno, pronto a recuperare il messaggio del Miles Davis degli anni Cinquanta come una forma simbolica da accostare ad altre immagini della modernità (Night in the City, 2001).

L'Italian Instabile Orchestra raccoglie molti altri notevoli musicisti, e tende a presentare sempre più progetti compositivi organici, recuperando il rinnovato senso della scrittura all'interno di una formattività audiotattile, dove sono attivi processi estemporizzativi e l'improvvisazione d'ensemble: Detriti di Paolo Damiani (1952-), La Czarda dell'Aborigeno di Giancarlo Schiaffini, La Mesa Drive di Daniele Cavallanti (1952-), La leggenda del Lupo Azzurro di Tiziano Tononi.

Reggae e hip hop in Europa

Reggae e hip hop sono due forme musicali popular dotate di un impatto tale che, nell'ultima parte del Novecento, a partire dai luoghi d'origine, rispettivamente Giamaica e metropoli statunitensi, hanno influenzato l'Europa e da lì l'intera scena mondiale. Caratterizzate, sul piano musicale, dall'assimilazione diretta della tecnologia elettrica ed elettronica all'interno di un assetto culturale tradizionale-orale e contraddistinto da performance verbali, entrambe sono correlate a un peculiare immaginario visivo, estetico e comportamentale e hanno prodotto efficaci forme di traduzione in differenti contesti locali.

Reggae

La musica popular giamaicana, a differenza di altre espressioni afro-caraitiche, ha stabilito con l'Europa un vincolo strettissimo legando il proprio sviluppo e la propria diffusione a strutture produttive attive in Gran Bretagna sin dalla fine degli anni Cinquanta, nelle quali si ha una radicata presenza della comunità giamaicana immigrata. A partire dalla tradizione folklorica del mento derivano stili popular come lo ska (fine anni Cinquanta), il rocksteady (metà anni Sessanta), il reggae classico (o roots reggae, fine anni Sessanta), e le innovative correnti che si sono affermate dagli anni Settanta in poi (rocker reggae). Il termine reggae deriva da regular ed è inaugurato dal brano di Toots and The Maytals, Do the Reggay (1968). Caratteristiche fondanti della cultura musicale popolare giamaicana, da cui si originerà il reggae, sono specifici aspetti socio-antropologici. In primo luogo l'assimilazione diretta della tecnologia elettronica all'interno di un assetto culturale tradizionale-orale, con l'affermarsi dagli anni Cinquanta in Giamaica, e nelle comunità immigrate in Gran Bretagna, della cultura dei sound system. Quest'ultima è caratterizzata dall'utilizzo per feste popolari di giganteschi impianti mobili di riproduzione musicale, dotati di enormi diffusori acustici e di consolle discografiche. Qui intervengono performer che

assumono la funzione di maestri di cerimonie intervenendo verbalmente nella riproduzione sonora attraverso vocalizzazioni dotate di una funzione di scansione ritmica. Una dimensione culturale che pone in forte rilievo il supporto discografico in quanto medium di una comunicazione musicale.

In Gran Bretagna la produzione industriale di una musica espressamente rivolta al pubblico di immigrati giamaicani ha origine in pionieristiche compagnie discografiche che inizialmente commercializzano musica ska, come ad esempio la Melodisc, di Emil Shallit, tramite l'etichetta Blue Beat (dal 1960); la Planetone Records, di Sonny Roberts (primo giamaicano immigrato a fondare una label discografica, nel 1962); la Starlite Records di Carlo Krahmer; la r'n'b di Rita e Benny Izons, con le etichette R&B (1963) e Giant (1967). Ma soprattutto, sull'onda della diffusione internazionale del reggae, vi sono la Pama Records dei fratelli Palmer (dal 1967) e la Trojan Records (dal 1974) di Lee Gophtal, partner della Island, trapiantata a Londra dalla Giamaica nel 1962 da Chris Blackwell, famoso per aver messo sotto contratto nel 1972 l'icona del reggae, Bob Marley (1945–1981). Il suo *Catch A Fire* (1973), con i Wailers, segna per il reggae il vero passaggio dal modello di produzione discografica basato sul singolo brano a 45 giri al progetto macrodimensionato dell'album a 33 giri. Tra la fine del 1959 e l'inizio del 1960 viene pubblicato il primo esempio di "rhythm and blues giamaicano": *Aitken's Boogie* di Laurel Aitken (1927–2005). Il brano è uno ska dotato di un forte influsso del jump blues nello stile di Louis Jordan (1908–1975). È da sottolineare che in quel periodo in Europa lo ska è percepito semplicemente come blues giamaicano, in quanto i brani conservano la strumentazione e lo stile esecutivo del r'n'b e, in gran parte, la struttura metrico/armonica canonica di 12 misure del blues. Proprio da tale ricezione deriva la denominazione dell'etichetta Blue Beat (da cui l'omonima designazione dello ska anglosassone).

Sul piano puramente musicologico, soffermandoci sulle caratteristiche distintive dei vari linguaggi, notiamo che dal punto di vista armonico-testurale la progressione stilistica che avviene dallo ska al rocksteady segue, in linea di massima, quella omologa dal r'n'b al soul. Successivamente con il reggae classico si giunge a modelli assimilabili a quelli del rock. Questo parallelismo coinvolge anche gli aspetti extramusicali, con i diversi gradi implicati di autenticità, d'impegno estetico, politico/sociale e religioso (nel caso del reggae, il rastafarismo, movimento messianico fondato sul culto di Háyla Sellasye, imperatore d'Etiopia). Il problema maggiore sembra sorgere quando si cerca di definire l'immagine ritmica di queste musiche giamaicane liquidandone le caratteristiche con la formula "accenti nelle parti in levare della battuta realizzati dalla chitarra o dalla tastiera". In realtà sono all'opera diverse stratificazioni metriche: nello ska la consueta battuta quaternaria viene ulteriormente articolata utilizzando elementi del metro trocaico e della musica afroamericana; nel rocksteady tale suddivisione della battuta diventa binaria, generando la sensazione di un generalizzato rallentamento, e nel reggae essa si articola ulteriormente. Ma spesso la realtà ritmica è ancora più

sfaccettata: in Al Capone (1965) di Prince Buster sono all'opera sia le caratteristiche di pronuncia ternaria, nella sezione ritmica, sia binaria, nell'idiofono in primo piano, a dimostrazione del carattere di transizione stilistica del brano, a metà tra ska e rocksteady.

La prima ondata d'immigrazione di artisti giamaicani vede, oltre ai già citati, il trombonista Rico Rodriguez, con il Rico's Combo, la house band della Planetone Records, Youth Boogie (1962); The Planets, Water Front (1963); i Bees, gruppo di Prince Buster, i Pioneers di Jackie Robinson e Sydney Crooks, Long Shot Kick de Bucket (1969); i cantanti Roy Shirley, Hold Them (1966); Pat Rhoden, Get to Get Off My Mind (1969).

Dagli anni Settanta emerge poi una nuova generazione di musicisti reggae formatisi nel Regno Unito. Tra i più significativi ricordiamo: Delroy Washington (I Sus, 1976); The Cimarons (Maka, 1978); Matumbi, con Dennis Bovell, (Seven Seals, 1978); Steel Pulse (Handsworth Revolution, 1978); Aswad (Aswad, 1976). Questi ultimi risultano a nostro parere i più interessanti, e vedono la loro origine come gruppo di supporto delle grandi star giamaicane, Bob Marley, Dennis Brown (1957-1999), Burning Spear (1945-), Black Uhuru. Un posto a parte merita invece il poeta e intellettuale Linton Kwesi Johnson (1952-) che traspone le vocalizzazioni ludiche dei selector in una dimensione di corrosiva critica sociale, innervata inoltre da una tesa drammaticità poetica (dub poetry), pensiamo ad esempio a Dread Beat An' Blood (1978), con Dennis Bovell.

Per quanto riguarda lo ska, esso conoscerà almeno due revival: alla fine dei Settanta in Inghilterra, in particolare con l'etichetta Two Tone che propone una sintesi di ska e punk realizzata da gruppi come The Specials, 1979); Madness (One Step Beyond, 1979), The Selecter (Too Much Pressure, 1980); alla fine degli Ottanta, con la commistione di grunge e ska negli USA.

Dagli anni Ottanta il reggae si diffonde in tutta Europa, generando scene locali che ne abbracciano sia l'estetica sia il rastafarismo, con i connessi modelli comportamentali cui non è estraneo l'uso ideologico di droghe leggere: in Russia i Jah Division di Guera Morales (figlio del rivoluzionario cubano Leopoldo, ucciso in Bolivia assieme a Che Guevara) con Cubana (1992); in Germania Tilmann Otto (Gentlemen) con Journey to Jah (2002); in Francia, Sinsemilia con Tout ce Qu'On A (2000), i Tryo, acustici e dalle raffinate armonie vocali (Mamagubida, 1999) e Pierpoljak, il più noto esponente del reggae classico (Kingston Karma, 1999). In Italia, dove la cultura reggae è molto radicata, troviamo l'aspra vocalità del Salento con i Sud Sound System (Acqua pe' 'sta terra, 2005); la continuità stilistica degli Africa Unite (Mentre fuori piove, 2003); il rigore militante di Radici nel Cemento (Guns of Brixton, 1998); l'eclettismo dei Reggae National Tickets (Roof Club, 2000); il gusto paradossale dei Pitura Freska (Papa Nero, 1997).

Hip hop

Direttamente collegata, per quanto riguarda l'aspetto musicale, a pratiche culturali giamaicane, è la cultura hip hop che si è prodotta in origine nelle

comunità afroamericane, in particolare del South Bronx di New York, attraverso un insieme di forme artistiche apparse alla fine degli anni Settanta: il graffitismo nell'arte visiva; la breakdance, danza acrobatica; il rap, genere musicale che nella sua basilare forma può definirsi come una versificazione verbale su scansione della sezione ritmica (in primo luogo basso e batteria), in cui riveste un ruolo essenziale l'interpolazione di incisioni preesistenti da parte del dj e la manipolazione in funzione sonora del supporto discografico (djing). Qui sono confluite le principali tendenze della tradizione afroamericana, dal funk, attraverso l'articolazione ritmico-metrica di base e la sensibilità per il groove, fino alla cultura popolare giamaicana. Proprio dalla trasposizione negli USA della cultura dei sound system (il dj giamaicano Kool Herc impianta il proprio nel South Bronx a metà anni Settanta, dove comincia ad animare i party) deriva il rituale di espressione e incitamento verbale, con gli MC (masters of ceremonies, cui è affidato il vero e proprio rapping). Questa pratica ha un preciso antecedente culturale nell'uso, invalso sin dagli anni Cinquanta in Giamaica, di incidere il lato B dei 45 giri in versione solo strumentale (dischi minus one), per coinvolgere il pubblico nel canto e permettere gli interventi vocali degli MC (dub). Da parte del dj (i selector giamaicani) alla consolle si instaura anche la prassi di un intervento creativo attraverso i supporti discografici in vinile, con azione esercitata sul piatto dei giradischi, procurando l'iterazione sequenziale di un particolare passaggio o sonorizzazioni con la frizione controllata del fonorivelatore sulla superficie del disco (scratching), inteso come versione elettrificata di un idiofono a sfregamento. Questa tecnica si svilupperà come una forma di percussione elettroacustica organizzata come il break del blues e del jazz (la breve cadenza improvvisativa misurata), con improvvisazioni ritmiche su strutture metriche di quattro od otto misure, interpretate motoricamente dai danzatori. Inoltre, con i processori digitali del suono commercializzati dagli anni Ottanta si realizzeranno vari tipi di campionamento e sequenziazione ritmica di estratti sonori, offrendo ai dj un orizzonte di possibilità creative virtualmente illimitato. Sul piano estetico è da notare la funzione dei materiali secondari musicali, già preformati, all'interno del sistema comunicativo rap, che li utilizza come unità articolatorie all'interno di un piano costruttivo sovraordinato di tipo acusmatico: in questo senso la poetica del rap è omologa a quella della pop art degli anni Sessanta.

Come il reggae anche l'hip hop si è riterritorializzato in Europa, assumendo aspetti del tutto originali. Il processo di trasposizione culturale, che ha impiantato modelli formali e strategie comunicative dell'hip hop statunitense in Europa, ha prodotto commistioni con le culture locali, generando forme di produzione creativa radicate ormai stabilmente. Nonostante la comunanza del veicolo linguistico, la Gran Bretagna non disporrà di una scena rap di rilievo: le prime esperienze di rap europeo datano dalla metà degli anni Ottanta, in Francia – che in breve diventerà il secondo mercato discografico mondiale di questo genere –, con Dee Nasty (Paname City Rappin', 1984), anche se per l'affermazione del rap presso il largo pubblico francese

bisognerà attendere MC Solaar (1969-) (Qui sème le vent récolte le tempo, 1991). In Italia è già attivo Jovanotti (Lorenzo Cherubini, 1966-), Jovanotti for President (1988) e in Germania i Die Fantastischen Vier (Jetzt Geht's Ab, 1991): in queste produzioni predomina un atteggiamento mimetico di appropriazione delle forme, per lo più ludiche, del modello culturale hip hop statunitense, riconvertite all'interno di strategie di marketing indirizzate al consumo giovanile. All'inizio degli anni Novanta appaiono nuovi soggetti, espressioni dei movimenti radicali e antagonisti, che utilizzano l'hip hop come veicolo di forte critica sociale. In Italia, emanazione dei centri sociali, i romani Onda Rossa Posse (Batti il tuo tempo, 1991); i milanesi Lion Horse Posse (...Vivi e Diretti, 1992); a Bologna - dove operano figure pionieristiche come Treble, Neffa, Gopher, Deda, DeeMo, Dj Gruff, Papa Ricky - gli Isola Posse All Stars (Stop al Panico, 1991); a Napoli i 99 Posse (Curre curre guagliò, 1993). A questa prima ondata militante ha fatto seguito una nuova tendenza espressiva caratterizzata da tematiche di carattere esistenziale o sentimentale: Neffa (1967-) - Aspettando il sole, 1996; Articolo 31, è il primo gruppo italiano a raggiungere il successo commerciale (Così com'è, 1996); La Pina (Le mie amiche, 1995); OTR (Quando meno te l'aspetti, 1994); Frankie Hi nrg (Ero un autarchico, 2003); Flaminio Maphia (Per un pugno di euri, 2005).

In Francia questo riflusso dal politico al personale non ha avuto lo stesso corso. Le cause sono da ritrovarsi, da una parte, nel carattere multietnico di molti gruppi rap francesi, in cui sono presenti immigrati africani e provenienti in genere da paesi di cultura arabo-maghrebina, i quali tendono a rispecchiare nei loro contenuti istanze di identità etnica e problematiche legate all'emarginazione e alla xenofobia; dall'altra, nella tradizione plurisecolare della canzone engagée, che affonda le radici nei canti politici dei trovatori e trovieri. Busta Flex (Ça se dégrade, 1998); IAM (Contrat de conscience, 1994); Fabe (Je n'aime pas, 1995), Assassin (Le futur que nous réserve-t-il?, 1992), NTM (Police, 1993; Qu'est ce qu'on attend?, 1995) ne sono solo alcuni esempi. Tali evidenze sono indice di una riterritorializzazione culturale, di una naturale tendenza del rap ad adattarsi a condizioni locali differenti. Ulteriore prova ci viene data dalla situazione tedesca, in cui la componente d'immigrazione turca o italiana riflette nei testi rap problematiche specifiche, solo parzialmente interpretabili con una teoria delle convergenze sociali: Cheech & lakone (Xenophile Phonologen, 1995); Advanced Chemistry (Welcher Pfad führt zur Geschichte, 1993); Anarchist Academy (Rappelkinstenkid, 1998); Die Firma (Krieg un Friede, 2005). Analogo discorso può farsi per la Grecia, Terror X Crew (Polis Ealo, 1997), o per la Spagna, El Club de los Poetas Violentos (Madrid Zona Bruta, 1994). Questo carattere di "indigenizzazione", come lo ha definito James Lull, è evidente anche nella ricezione selettiva dei modelli hip hop statunitensi. Lo stile gangsta rap, in cui è attivo il riferimento a forme di comportamento sociale devianti e violente, in particolare dei ghetti afroamericani, non è affatto recepito nella produzione europea, pur a fronte di un suo rilevante consumo commerciale.

Ancora più che nell'aspetto musicale, caratterizzato da campionamenti sonori tratti dai repertori musicali locali, la peculiarità del rap europeo risiede nell'adozione di linguaggi nazionali e vernacolari, e nelle connesse implicazioni fonolinguistiche (rime, assonanze, allitterazioni). In questo senso la componente culturale intrinseca audiotattile-elettronica del rap è generatrice di nuove forme di tradizione orale che si sovrappongono alle persistenze culturali di poeti e cantastorie popolari. La centralità di queste componenti ha spinto gli artisti rap europei ad adattare ai criteri linguistici autoctoni il complesso dei fenomeni prosodici e sovrasegmentali che costituiscono la qualità del flusso della verbalizzazione ritmica (flow), la quale assume nel rap qualità estetiche del tutto assimilabili alle funzionalità più generali del groove.

La danza tecnologica: elettronica dance

La disco music anni Settanta, ai suoi esordi, risulta un insieme di brani funky, soul e r'n'b. Il ballo e la figura del dj sono aspetti imprescindibili di questo tipo di musica, come i luoghi di fruizione: in un primo momento la discoteca, in seguito il club e il rave. Successivamente la componente "sintetica" prende sempre più il sopravvento dando origine alla musica house e poi alla techno. Negli anni Novanta si fanno avanti processi di sperimentazione che portano a momenti artisticamente ispirati: si pensi all'ambient di Brian Eno, ai Chemical Brothers e a Fatboy Slim.

L'elettronica pop

Nella componente ritmica del rock vi sono elementi compulsivi che si trovano a proprio agio quando indossano l'abito della macchina. Ingredienti probabilmente riconducibili ai ritmi, filtrati dal country, delle musiche bandistiche e dei balli popolari nordeuropei. Se c'è una parte del rock più incline al soul e al r'n'b, che si incarna nel continuo dell'anima e del sentimento, c'è un'altra parte che viaggia tra una componente mentale e una meccanica. È proprio in questo andamento meccanicamente scandito, relativamente povero di irregolarità accentuative, che si ritrova la mancanza di swing che il jazz rimprovera al rock. Pensiamo solo all'inesorabile metro binario della batteria di Charlie Watts dei Rolling Stones, alle lunghe e ipnotiche costruzioni ritmiche dei Velvet Underground, alle prime forme di jungle beat di Bo Diddley, alle lunghe suite strumentali del krautrock, e si avrà l'idea di come anche nel rock sia presente, proprio nelle sue forme più elementari, un'idea di ripetizione continua, dilatata e fortemente scandita, alternativa alle cadenze risolutive tipiche del blues.

Muovendo da questa stessa ripetitività, i Kraftwerk, influenzati da decenni di ricerca sonora sperimentata nel campo dell'elettronica, hanno dato corpo nei primi anni Settanta, alle prime forme di elettronica pop e danzabile associata a un immaginario futuribile e neoscientista (che attinge alle imprese spaziali, alle nuove tecnologie informatiche e alla fantascienza). Provenienti da Düsseldorf, Germania, decentrati rispetto all'asse angloamericano come molta musica di ricerca europea dello stesso periodo, i Kraftwerk fanno

convergere la lezione minimalista con l'elettronica di Karlheinz Stockhausen. Essi concentrano la loro ricerca estetica sul sintetizzatore, sulle drum-machine, su voci "robotiche" come il loro immaginario visivo, importando armonie alla Beach Boys elettronicamente "filtrate". I loro brani si configurano come inni postfuturisti dedicati all'autostrada, alla radioattività, al treno, al computer. La coloritura sonora tecnologica si sposa con strutture che sono mutate dal rock ma allo stesso tempo orientate a una nascosta danzabilità quasi caraibico-latineggiante, come dimostrerà in anni recenti il progetto di rilettura electro-salsa di Señor Coconut che ne ha riproposto brani in chiave cha-cha-cha o mambo.

L'universo dell'elettronica (come viene altrimenti definito il campo dell'elettronica pop e dance contemporanea) viene così progressivamente arricchendosi di elementi determinanti, come il ballo, il corpo e la sessualità, mutuati dal funky e per poi trasformarsi in disco-music. Una disco rilevante per aver contribuito a fare emergere una sessualità non più solo eterosessuale, romantica o maschilista, ma anche apertamente gay e portata a uno stile di vita smalzato ed edonista, collegato ai club e alla vita notturna. Fa parte di questo immaginario l'idea di un flusso che si protrae per una notte intera senza soluzione di continuità. Una pratica sviluppatasi soprattutto negli Stati Uniti molto prima che la disco nel 1977, con il club Studio 54 di New York, esploda come fenomeno di tendenza e soprattutto prima che con John Travolta e il film Saturday Night Fever (La febbre del sabato sera) essa diventi un fenomeno commerciale mondiale. La musica da ballo dei primi anni Settanta è dunque un composito insieme costituito da brani funky, soul e rhythm and blues, talvolta intervallati da momenti rock, uniti a percussioni africane (Soul Makossa di Manu Dibango) e brani strumentali di musica latino-americana.

Già dal 1970 a New York i party si sono trasferiti in domestici club privé, come ad esempio The Loft di David Mancuso, locale nel quale domina l'ideologia hippy libertaria del padrone di casa, un cultore di musiche e pratiche psichedeliche. Uno spazio chiuso e socialmente separato, assieme privato e pubblico, in modo simile ai locali da ballo segreti della Francia occupata dai nazisti. Luoghi dove la libera sessualità, il consumo di droghe e il ballo sono le note dominanti. I club di New York sono costituiti da una folla prevalentemente gay, etnicamente composita, ma con prevalenza di neri e ispanici, così da mescolare ogni forma di differenza sociale. In questo scenario il dj (alias disc-jockey), selezionatore di dischi e compilatore di liste di brani, assume una rilevanza crescente divenendo sempre più artigiano della danza collettiva ma anche artista della manipolazione del suono. Se in un primo tempo è quasi invisibile e si limita ad assemblare musica eterogenea solo in base a un criterio o a uno stile, successivamente il dj si prende la libertà di interrompere, riavvolgere, ripetere, mischiare frammenti, oppure di intervenire sui timbri e sulle sonorità dei brani, magari aggiungendo parti di batteria elettronica. Larry Levan, resident dj del Paradise Garage di New York, club che annovera frequentatori come Keith

Haring e Mick Jagger, è uno dei primi liberi manipolatori. Oltre a essere uno dei responsabili della transizione dalla disco music verso la musica house, anche sull'onda del suono dub importato dalla Giamaica, è un esempio rappresentativo di dj artefici di veri e propri mondi musicali, atmosfere predefinite che si protraggono per l'intera nottata.

Dalla vasta scena underground emergono, tra gli altri, nomi di musicisti come Chic e Sylvester. Tra i responsabili dell'importazione di sonorità elettroniche all'interno della disco oltre quest'ultimo ci sono il produttore tirolese Giorgio Moroder, artefice europeo del successo americano di Donna Summer, e i Parliament di George Clinton. Divengono dominanti linee di basso meccaniche a discapito della variazione blues che in una certa misura continua a sussistere nella musica funky. Nel ballo l'estetica artificiale e sintetica sta soppiantando lentamente la retorica dell'anima e della natura. Con l'arrivo di White Lines di Grandmaster Flash e Planet Rock di Afrika Bambaataa, anche quello che viene tuttora considerato il momento fondativo dell'hip hop - Rapper's Delight della Sugarhill Gang (1979) contraddistinto dalla linea di basso "rubata" agli Chic - è presto superato da intrecci di batterie elettroniche e sequencer (generatori di melodie programmabili al computer). La big thing del momento è la breakdance, un esercizio di virtuosismo ed equilibrio atletico realizzato al ritmo di canto rap (frasi in rima, modulate ritmicamente e non melodicamente), con l'accompagnamento di stereo portatili (ghetto blaster) ed esibito sulle strade delle metropoli americane.

Gli anni Ottanta: house e techno

Dalla parte opposta dell'Atlantico, specie in Inghilterra, l'interesse del rock sta orientandosi verso la musica di tradizione nera (Police, Clash, P.I.L.). La dance intesa come nuovo riferimento collettivo contribuisce tra l'altro ad abbattere le barriere tra rock e musica da ballo. Gli ultimi fuochi della contrapposizione si compiono nel 1979 nella battaglia reazionaria denominata Disco Sucks, in cui individui bianchi eterosessuali e reazionari, per preservare la purezza del rock, organizzano la Disco Demolition Night, bruciando pubblicamente esemplari di disco music in uno stadio di Chicago.

Proprio in questa città emerge invece la scena elettronica più rilevante dei primi anni Ottanta, di nuovo originatasi in un club, il Warehouse, nel quale musicisti locali realizzano minimali tracce ritmiche di basso e batteria elettronica, definite appunto tracks. L'elemento umano, cioè la voce e gli interventi strumentali, tende a scomparire per lasciare spazio a sonorità totalmente sintetiche. Bass-line e drum-machine, macchine computerizzate pensate per l'accompagnamento meccanico di musicisti tradizionali, divengono inconsapevole volano per la creazione della house music, la prima musica da ballo completamente elettronica. L'idea di canzone qui lascia progressivamente il posto a quella di "traccia", di "base", di groove. L'ispirazione per una simile trasformazione, che di lì a poco a Detroit vedrà un'ulteriore mutazione definita techno, proviene, per debita ammissione degli interessati, dall'elettronica europea: da quella colta, da forme

sperimentali di rock, ma anche dal semplice techno-pop. Genere, quest'ultimo, esploso in Inghilterra nei primi anni Ottanta grazie a gruppi come Human League, Heaven 17, Soft Cell, Depeche Mode, New Order, con il contributo di altri nomi meno noti come i belgi Telex e i tedeschi D.A.F. (Deutsche Amerikanische Freundschaft).

La scena house e techno negli Stati Uniti farà però difficoltà a emergere dall'underground e dai club mentre attecchirà con rapido successo in Europa, generando, come è prevedibile in questo "ritorno alle origini", una ennesima traduzione culturale. Un primo elemento di differenza nella scena europea è la diffusione dell'ecstasy, un'anfetamina sintetica (Mdma) altamente diffusa tra i frequentatori dei club inglesi, la quale altera le percezioni e i comportamenti collettivi. L'altro elemento è Ibiza, località balneare spagnola dove i giovani inglesi hanno imparato ad apprezzare una miscela musicale eterogenea a base di house primordiale, e dove il ballo a notte inoltrata e a cielo aperto si abbina al consumo di droghe e alcolici. Trasferito a Londra il "modello Ibiza", l'house fuoriesce dall'underground gay. Quel tipo di ballo, che si configura come una sorta di trance individuale-collettiva, contagia la "coscienza corporea" dei ragazzi, soprattutto quelli provenienti dalle classi lavoratrici.

Gli anni Novanta e il fenomeno dei rave

Il successo dell'ecstasy è imputabile agli inediti effetti sinestetici che essa fa cogliere nelle sonorità della dance elettronica. Una farmacopea disinibitoria e transitoria che attenua temporaneamente le tensioni sociali e le rivalità tra gruppi giovanili. La fuoriuscita dai club della house si concretizza in una forma di party illegale, il rave party, all'aperto o in grandi capannoni industriali riadattati. I rave si moltiplicano rapidamente e non è inconsueto che vedano la partecipazione di più di 10 mila persone. Masse così ampie di giovani, molti dei quali sotto effetto di droga, gestite in modo non sempre ortodosso da organizzatori improvvisati se non criminali, portano a frequenti scontri con una polizia sempre più affannata a individuare e prevedere la localizzazione dei rave.

La musica elettronica viene ad affermarsi dunque come forma popolare dominante nel ballo, incentivando la diffusione planetaria della cosiddetta club culture. Il fenomeno dei rave ha assunto nel tempo una pregnanza sociale e persino politica, soprattutto alla fine degli anni Novanta, tale da essere oggetto di interesse culturale e sociale nonché di reazioni allarmate di pari intensità. Se ne è sottolineato (ad esempio, da parte del sociologo Maffesoli) l'aspetto rituale dionisiaco, della festa collettiva, allo stesso tempo causa ed effetto di una effervescenza sociale pura. Allo stesso modo si è inneggiato al "diritto alla festa" da esercitarsi attraverso una dimensione microsociale, separata sul piano spaziale (come avviene nel suddetto caso del Loft), in diversi luoghi (freeparty, festival, club) più o meno dominati dall'anonimato, dalla temporalità indifferenziata (la scansione "continua" della techno), e in generale dalla sospensione delle regole. Una riappropriazione della fisicità sensibile condivisa attraverso una sorta di

“sentire collettivo” carico di evidente valore politico. La reazione della Chiesa, soprattutto di fronte alle forme di legittimazione istituzionale che il rave ha ricevuto (vedi i casi di Parigi, Berlino e anche Bologna), è stata quella di una ferma condanna nei confronti di una forma d’espressione esclusivamente incentrata sul corpo senza la mediazione del logos, dunque senza possibilità di controllo razionale. Questi aspetti più fortemente politici si sono in parte attenuati con la diminuzione della rilevanza sociale che hanno assunto i rave e con il progressivo distacco della musica techno dalla sola dimensione propriamente festiva, verso una direzione anche prettamente estetica.

Un buon esempio di ricaduta su forme parallele di produzione e di ascolto è la raccolta-manifesto *Artificial Intelligence*, ideale capofila di un nuovo atteggiamento. Già nel 1992 essa propone una forma di elettronica dance evoluta verso brani strumentali non distanti dall’ambient di Brian Eno e orientati a un approccio estetico e contemplativo, mirato a un ascolto privato e individuale. La copertina raffigura un salotto con un robot umanoide sdraiato in poltrona e dischi dei Kraftwerk e dei Pink Floyd sparsi sul pavimento. Piuttosto che l’identità dei singoli autori dei brani (tra cui Aphex Twin, guru dell’ambient-techno, sotto pseudonimo) ciò che conta è l’etichetta, in questo caso la Warp. Ciò a dimostrazione del rilievo che, soprattutto per il genere elettronico, assumono le scene collettive, delle quali si coglie un corrispettivo nella politica editoriale dalle diverse etichette. Il tutto viene ricollegato all’elettronica sperimentale d’avanguardia, mentre della techno si conservano le intuizioni ritmiche e un’impostazione stratiforme, poco orientata allo sviluppo melodico.

L’elettronica ha complessivamente dominato la scena musicale degli anni Novanta, generando infinite derivazioni (tra cui jungle, drum’n’bass, ambient, glitch). Ha originato successi commerciali di rilievo internazionale con artisti inglesi come Underworld, Chemical Brothers, Goldie, Fatboy Slim, ma ha anche toccato meno noti momenti artisticamente ispirati, per poi mostrare un certo appannamento nella creatività. A conferma della pari rilevanza dell’elettronica mitteleuropea rispetto all’asse anglo-americano, segnaliamo artisti (tedeschi) come Thomas Brinkmann, Mouse on Mars, Atom Heart, tra i vari casi che, esibendo un approccio disincantato, sono riusciti a superare l’implosione di genere rilevabile in alcune derive ultra-minimaliste.

Anche la scena italiana, che già negli anni Ottanta con l’italian-disco si è posizionata a livello internazionale, con la dance elettronica ha nuovamente guadagnato notorietà internazionale, grazie al lavoro dei dj-musicisti, specie della scena romana e napoletana.

Musica a teatro

Puccini e l’opera italiana del primo Novecento

L’opera italiana a cavallo fra Otto e Novecento trova in Puccini la sua figura di spicco, contornata da compositori di più limitata fortuna, autori di un solo capolavoro duraturo, che incarnano in musica alcuni aspetti del verismo letterario in auge. Il genere si trasforma, inseguendo forme più libere e un

melodizzare sempre più attento alla parola, spesso scavalcato dall'orchestra. A ciò farà seguito fra le due guerre una nuova generazione di autori che, introducendo nuove istanze sperimentali, decretano di fatto la fine dell'opera italiana come prodotto di ampia popolarità e diffusione.

Il tentativo di un'opera verista

Giuseppe Giacosa e Luigi Illica

L'ingresso di Mimì

La Bohème

RODOLFO Chi è là?

MIMÌ (di fuori) Scusi.

RODOLFO Una donna!

MIMÌ Di grazia, mi si è spento

il lume.

RODOLFO (corre ad aprire) Ecco.

MIMÌ (sull'uscio, con un lume spento in mano ed una chiave) Vorrebbe...?

RODOLFO S'accomodi un momento.

MIMÌ Non occorre.

RODOLFO (insistendo) La prego, entri.

in Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento, a cura di G. Gronda e P. Fabbri, Milano, Mondadori, 1997

Gli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento sono caratterizzati dalla spasmodica ricerca di un compositore d'opera italiano che possa raccogliere l'eredità di Giuseppe Verdi, sostituendone al pari livello la posizione di spicco su scala internazionale. L'editore Ricordi, già editore di Verdi, punta tutto su Giacomo Puccini (1858-1924), mentre il suo diretto rivale, l'editore Sonzogno, si assicura una serie di compositori non meno promettenti, che insieme a Puccini costituiscono la cosiddetta Giovane Scuola: Ruggero Leoncavallo (1857-1919), Pietro Mascagni (1863-1945), Francesco Cilea (1866-1950), Umberto Giordano (1867-1948). A tutti arride una buona dose di successo, perlopiù abbastanza precoce, ma solo Puccini riesce a conquistare opera dopo opera il favore del pubblico (non sempre della critica), principalmente con *Manon Lescaut* (1893), *La Bohème* (1896), *Tosca* (1900), *Madama Butterfly* (1904), *La fanciulla del West* (1910) e l'incompiuta *Turandot* (1926). I suoi colleghi al contrario azzeccano un solo titolo destinato a grande popolarità tuttora perdurante, senza mai più riuscire a ripetere l'exploit: e sono *Cavalleria rusticana* (1890) per Mascagni, *Pagliacci* (1892) per Leoncavallo, *Andrea Chénier* (1896) per Giordano, *Adriana Lecouvreur* (1902) per Cilea.

A fine Ottocento l'argomento del giorno fra i letterati è il concetto di "verismo", su cui si disquisisce anche in ambito musicale a seguito del

successo della Carmen (1875) di Georges Bizet, rappresentata in Italia a partire dal 1879. Il legame estetico fra la nuova generazione di compositori e il verismo letterario viene dato per scontato nel momento in cui Cavalleria rusticana (esemplata sull'omonimo dramma di Giovanni Verga) s'impone sui palcoscenici di tutto il mondo con una veemenza senza precedenti. Dopo decenni di melodramma romantico interessato ai grandi drammi storici, alle gesta di eroi tutti d'un pezzo ed eroine immacolate, deve apparire del tutto nuovo l'intento di raffigurare a forti tinte la tranche de vie dei bassifondi, e le passioni scomposte di personaggi umili, tratti alla rovina da pulsioni erotiche irrefrenate. In realtà, dopo una manciata di lavori aderenti a questo spirito (Cavalleria rusticana e Pagliacci su tutti), il teatro musicale italiano dimostra di continuare a preferire ambientazioni lontane dalla realtà contingente, sia in senso storico (il Settecento di Manon Lescaut, di Andrea Chénier o di Adriana Lecouvreur), sia in senso geografico, sulla scia dell'esotismo alla moda (la giapponese Madama Butterfly, la cinese Turandot, l'americana Fanciulla del West). Ciò che di veristico rimane è piuttosto una certa concezione della vita dominata da destini ineluttabili, in cui l'amore non ricopre più il ruolo di sublimazione della virtù, ma di attrazione primitiva e nefasta: e sono drammi elementari, di breve gittata, in cui – sulla scia di Carmen – la donna si fa femme fatale e il tenore da eroe diviene vittima, mentre il dramma precipita (questo sì con ritmo altamente realistico) di fronte alla morte prorompente, senza alcuna intermediazione consolatoria della musica (vedi l'accoltellamento finale in Pagliacci o il suicidio di Tosca).

La struttura delle partiture

Abbandonate le “forme musicali chiuse” già dall'ultimo Verdi, le nuove partiture inseguono una concisione e una discorsività che vieppiù si avvicinano ai dialoghi del teatro parlato: per Puccini si parlerà a buon diritto di “opera di conversazione”, indicando con ciò la scioltezza d'interesse scene come quella in Bohème che s'apre sul primo ingresso di Mimì, condotta con ritmi – diremmo oggi – assolutamente cinematografici. Certo, il pezzo assolo continuerà a sussistere, ma si tratterà il più delle volte di una sorta di monologo (modellato anch'esso sul monologo del grande attore), piuttosto che di una effusione lirica fuori dal tempo, com'era lo squarcio psicologico dell'aria romantica, del tutto irrealistica: ed ecco il “Te Deum” e il “Vissi d'arte” di Tosca, l'“Improvviso” di Andrea Chénier, lo stesso “Prologo” di Pagliacci, nonché tanti brani utilizzati con funzione di autopresentazione (“Mi chiamano Mimì, | ma il mio nome è Lucia” in Bohème, “Io son l'umile ancella | del genio creatore” in Adriana Lecouvreur).

L'arcata melodica rimane comunque perlopiù caratterizzata da campate brevi, magari fulminanti e come tali memorabili, ma sganciate dalle rigide squadrature che avevano dominato nelle epoche precedenti: e sono espansioni liriche frammentarie, fluttuanti, spesso destinate a rimanere “aperte” (le melodie “stanche” del Puccini meno popolare del Trittico, i tre atti unici del 1918, altamente contrastanti per soggetto: Il tabarro, Suor Angelica e Gianni Schicchi), sono acmi melodici ed emotivi fugaci quanto inattesi, che

possono arrivare a rasentare il grido. A dare il senso di continuità alla narrazione musicale è allora più spesso l'orchestra, densa sul modello wagneriano, timbricamente suadente a imitazione delle esperienze francesi, attivissima nel doppio compito di raddoppiare la voce con funzione enfatica (perorazione divenuta celeberrima, il "Vincerò!" di Turandot) o di sostenerne frasi frammentarie, scarne, ridotte talvolta a un semplice "martellato" (l'avvio di "E lucean le stelle" in Tosca, di "Che gelida manina" in Bohème), che si susseguono irregolarmente sull'onda del dramma: gran parte della Fanciulla del West è di fatto costruita come una colonna sonora strumentale a dialoghi sempre più modellati sul parlato.

Un certo senso di unitarietà proviene anche dalla riformulazione del concetto di Leitmotiv, che perde la marca rigorosamente simbolica attribuitagli da Wagner, per divenire con Puccini e gli altri (sull'esempio di Massenet) una sorta di tinta distintiva della singola opera: disinteressato alla referenzialità stretta (il tema che rimanda inequivocabilmente a quel personaggio o a quel concetto), il gioco delle reminiscenze assume piuttosto una funzione emotiva, d'orientamento affettivo (già dal primo ascolto lo spettatore, ripetutamente avvolto da temi presto memorizzati, si sente così compartecipe del dramma).

La generazione dell'Ottanta

A questo genere di teatro musicale, che come scopo ultimo continua pur sempre a inseguire il consenso del pubblico (quantunque non sempre raggiunto, come si diceva), si oppone una nuova infornata di compositori accomunati anagraficamente dalla nascita nel penultimo decennio dell'Ottocento. Opponendosi alla "commercialità" del teatro pucciniano (con il sostegno critico di un acidissimo pamphlet di Fausto Torrefranca che nel 1912 si scaglia contro la popolarità dell'"opera internazionale"), la "generazione dell'Ottanta" persegue la strada di uno sperimentalismo fino ad allora del tutto sconosciuto all'estetica del melodramma italiano e che non può condurre che a risultati tanto sterili quanto, sul piano poetico, di inedito interesse. Dal punto di vista strettamente cronologico, il teatro musicale d'inizio Novecento non coincide dunque con gli esiti tardo-ottocenteschi della scuola verista, che pur monopolizzano i palcoscenici per almeno vent'anni, ma con la reazione ad essi.

Fra i suoi artefici, Ildebrando Pizzetti (1880-1968) s'impegna a superare il tradizionale concetto di canto operistico vocalmente spiegato, ideando un melodizzare scarno, austero, privato d'ogni edonismo sonoro. Il canto cede così il passo alla parola, divenendo mera declamazione intonata, perfettamente in linea con gli ideali di chi, con Fedra (1915), ha offerto a Pizzetti l'occasione per portare a compimento siffatto progetto: il "vate" Gabriele d'Annunzio, che nonostante i tentativi intrapresi con tutti i maggiori compositori italiani dell'epoca, solo in lui trova chi sia disposto a recedere di fronte alla musicalità congenita dei suoi versi, votati a un estetismo simbolista del tutto estraneo alla solare melodia italianeggiante.

Su un fronte differente, ma non meno sperimentale, si colloca l'esperienza di Gian Francesco Malipiero (1882–1973), che dell'opera italiana intacca la tradizione drammaturgica, piuttosto che la tradizione vocale, privandola del suo carattere narrativo: una partitura come *Sette canzoni* (1920) evidenzia sin nel titolo una costruzione "a pannelli" isolati, la giustapposizione di scene statiche cui è negata la possibilità di uno sviluppo drammatico, così come nel linguaggio compositivo di Malipiero è assente il concetto stesso di sviluppo tematico.

Fra gli esponenti della "generazione dell'Ottanta", solo Ottorino Respighi (1879–1936) ha proposto in definitiva esempi di opere teatrali concepite come diretta prosecuzione della tradizione precedente (*Belfagor*, 1922; *Maria Egiziaca*, 1932; *La fiamma*, 1934), senza riuscire tuttavia a conquistare una collocazione stabile e duratura in seno al repertorio più comune.

L'opera dopo Puccini

Nel Novecento, la produzione operistica sviluppatasi in Italia e in Francia ha manifestato una profonda cesura rappresentata dal secondo conflitto mondiale. Se nella prima parte del secolo, soprattutto in Italia, prevale la continuità dello spettacolo melodrammatico concepito secondo stilemi tradizionali, nella seconda metà le direzioni stilistiche si moltiplicano con varianti innumerevoli. Alla conservazione nostalgica si affianca una sempre più esasperata ricerca del nuovo, fino ad arrivare al recupero neoromantico del linguaggio tradizionale.

Dalla Giovane Scuola a Busoni

Nell'Italia della prima metà del secolo si conserva a lungo la continuità del genere lirico, senza porsi problemi di linguaggio o di tecnica, rimanendo sostanzialmente legati alla lezione dei più illustri predecessori. Le glorie della tradizione musicale più recente, rappresentate dalla Giovane Scuola, dimostrano una durevole vitalità: il repertorio è dominato dai capolavori di Giacomo Puccini (1858–1924) e Pietro Mascagni (1863–1945), o da singole opere dei vari Francesco Cilea, Umberto Giordano, Ruggero Leoncavallo senza dare posto alle nuove composizioni per le quali il pubblico manifesta sempre minore disponibilità.

Il mondo dell'opera ha ormai da tempo assunto aspetti spiccatamente mercantili che spingono i teatri al conservatorismo nelle scelte culturali. Di conseguenza si manifestano fenomeni di protesta antiverista e antinaturalista fra cui il più incisivo da parte dei futuristi, capeggiati da Marinetti.

La prima metà del Novecento è segnata dunque da una profonda contraddizione fra l'intatto splendore dello spettacolo operistico, concepito secondo stilemi tradizionali e la ricerca del nuovo nella scrittura teatrale e musicale, nei programmi, nelle iniziative. La produzione operistica di questi anni appare quantitativamente cospicua ma di qualità variabile. Inoltre, risulta articolata secondo generi ben distinguibili fra loro.

In primo luogo, vi sono i tentativi dei sopravvissuti ed epigoni della Giovane Scuola il cui elenco sarebbe sterminato e inutile: le due sole opere che hanno una qualche presenza negli anni successivi sono *Adriana Lecouvreur* (1902) di Francesco Cilea e *Madame Sans-Gêne* (1915) di Umberto Giordano.

A un secondo gruppo appartengono i dannunziani, antirealisti e simbolisti: una corrente che ha avuto un antecedente italiano con la scapigliatura musicale e che vede molti compositori del primo Novecento eleggere il wagnerismo come propria cifra stilistica, adottandone, spesso acriticamente, alcune tecniche compositive. Su tale composito terreno si radicano le esperienze antinaturaliste della cosiddetta "generazione dell'Ottanta".

Con elementi di continuità rispetto alla tradizione uniti alla ricerca di un rinnovamento, il genere comico non perde vitalità produttiva e, sebbene in calo di favore da parte del pubblico popolare, acquista l'interesse di chi lo ritiene un efficace antidoto al wagnerismo dilagante: le commedie musicali di Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948) rappresentano gli esiti di maggior successo (*Le donne curiose*, 1903; *I quattro rusteghi*, 1906; *Il segreto di Susanna*, 1909).

Ai precedenti filoni si oppone la riflessione e l'opera di Ferruccio Busoni (1866-1924), spinta nella direzione di un nuovo e moderno teatro musicale in cui la radice profonda della commedia dell'arte incontra la classicità rinunciando al soggettivismo. *Arlecchino* (capriccio teatrale in 1 atto, 1917), *Turandot* (fiaba cinese in 2 atti, 1917) e l'incompiuto *Doktor Faust* rappresentano la testimonianza di un teatro dell'irrealtà che combina elementi quotidiani e fantasia esotica.

Il primo Novecento in Francia

Anche in Francia si assiste agli inizi del Novecento alla salvaguardia delle caratteristiche vigenti del teatro d'opera senza nessuna significativa evoluzione prima dell'arrivo di Claude Debussy (1862-1918), che ha saputo rinnovare il genere lirico restando fedele allo spirito dei predecessori malgrado la notevole audacia delle sue soluzioni espressive. Altri due compositori nello stesso periodo hanno contribuito con stili differenti ad accrescere il patrimonio dell'arte lirica: Paul Dukas (1865-1935), autore di una sola opera, *Ariane et Barbe Bleue* (1907), e Gabriel Fauré (1845-1924) al quale si devono due lavori, la possente tragedia lirica *Prométhée* (1900) e il dramma *Pénélope* (1907-1913) di incomparabile raffinatezza.

Un caso a parte è costituito dalla presenza in Francia di Igor Stravinskij (1882-1971), personalità eccezionale che domina tutto il secolo. Le sue partiture di teatro lirico hanno spesso trasformato le componenti tradizionali dell'opera piegandole a una concezione musicale lontana da qualsiasi realismo o significato espressivo. *Le rossignol* (racconto lirico in 3 atti, 1914) e *The Rake's progress* (opera in 3 atti, 1951) sono le sole vere opere di Stravinskij. Tra l'una e l'altra si trova una produzione lirica che si può definire genericamente teatro musicale, in cui sono mescolati tutti i generi drammatici combinati con musica e danza.

Molti compositori francesi hanno affrontato il genere lirico riservando maggiore attenzione alla voce o agli strumenti secondo la loro sensibilità e formazione. Fra queste figure emerge Darius Milhaud (1882–1974), capace di una sintesi equilibrata tra le due tendenze. Il suo linguaggio, impregnato di umanesimo e spiritualità, si conserva immune da mode passeggere collocando l'autore nella discendenza dei grandi maestri. La produzione lirica di Milhaud è influenzata dall'incontro con il poeta Paul Claudel, con il quale stabilisce una profonda amicizia e collaborazione iniziata con *Agamemnon* (1913) e conclusasi con l'opera-oratorio *Saint-Louis, Roi de France* (1970).

Francis Poulenc (1899–1963) rappresenta al più alto grado la corrente di autori che hanno dato maggior rilievo all'espressività vocale; arrivato al teatro lirico solo in età matura, ha saputo offrire alcuni saggi di finezza psicologica, tra cui *La voix humaine* (1958), basato sul mimodramma di Jean Cocteau, è tuttora un vivido esempio.

Una forma operistica tipicamente francese, dal tono leggero e fantasioso, che trae origine dall'*opéra-comique*, si prolunga anche nel Novecento grazie ad alcuni cultori del genere, in primis André Messager (1853–1929): *Béatrice* (1914), *L'amour masqué* (1923) e *Passionément* (1926) sono alcuni dei suoi maggiori successi.

Fra gli autori che hanno attribuito un'importanza particolare all'orchestra, Arthur Honegger (1891–1955) si distingue per avere prodotto lavori di notevole complessità polifonica, caratterizzati da una tensione comunicativa semplice e diretta. *Le Roi David* (1924), prima partitura drammatica di Honegger, è un momento di svolta per la musica lirica, perché modernizza il genere oratorio con un impiego sapiente dei cori alternati alle parti solistiche. *Antigone* (1927), su libretto di Cocteau adattato dalla tragedia di Sofocle, è il lavoro più completo e riuscito grazie all'intelligibilità del testo e alla drammatizzazione delle voci strumentali.

L'opera nel secondo dopoguerra

Il mondo lacerato quale si presenta ai compositori dopo il secondo conflitto mondiale modifica profondamente la loro immaginazione rendendo difficile far sopravvivere in un contesto sociale ferito e sofferente il teatro lirico con il suo bagaglio di convenzioni e fantasie. In un universo privo ormai di abitudini e punti di riferimento, le possibilità espressive si moltiplicano e ognuno attinge a fonti d'ispirazione disparate accontentandosi di scarso interesse da parte delle istituzioni, precarietà delle condizioni, economia dei mezzi. Si affaccia inoltre in maniera diffusa un approccio intellettualistico che rende la scena lirica luogo di analisi sul ruolo dell'arte nella vita piuttosto che riflessione sulla vita stessa. Risulta qui impossibile delineare un percorso logico nella formidabile proliferazione di tendenze e lavori del secondo dopoguerra, sebbene due direttrici principali si possano sicuramente segnalare: il tentativo di conservare un legame con il passato, la volontà di allontanarsene più o meno liberamente.

Nel panorama francese la prima tendenza può essere incarnata da Maurice Ohana (1913–1992) il cui operato si iscrive in un albero genealogico coscientemente accettato; il suo stile espressivo, essenzialmente vocale, si fa apprezzare per la capacità di coniugare rigore e chiarezza. Il percorso artistico di Georges Aperghis (1945–) rappresenta invece la negazione e l'attitudine derisoria rispetto alla tradizione. Il primo importante contributo da lui offerto, *Pandemonium* (1973), dimostra l'intenzione di integrare musica, testo, gesto, spazio rispetto al soggetto scelto; le sue creazioni successive conservano tale principio della confusione dei linguaggi (*Je vous dis que je suis mort*, 1979; *Liebestod*, 1982; *De la nature de l'eau*, 1974).

Alcuni autori conoscono nel corso del tempo una sorta di evoluzione: partiti da posizioni legate ai movimenti avanguardisti più dissacranti, approdano ad atteggiamenti decisamente meno aggressivi. Fra questi René Koering (1940–), Michèle Reverdy (1943–), Antoine Duhamel (1925–).

La molteplicità di direzioni caratterizza anche le produzioni dei compositori più giovani; i recenti lavori appartenenti al genere lirico in Francia compongono un immenso mosaico nel quale si accostano aspetti di provocazione a temi e modelli del passato. L'importanza della voce nel rapporto tra musica e testo preoccupa in modo particolare André Bon (1946–) e Michaël Levinas (1949–), mentre Pascal Dusapin (1955–), allievo di Iannis Xenakis, si caratterizza per l'ottima qualità dell'orchestrazione.

In area anglosassone l'autore che ha lasciato un segno più profondo è Benjamin Britten, il cui primo successo *Peter Grimes* (1945) è una fra le più originali espressioni del teatro musicale contemporaneo. In seguito, particolarmente riuscita è l'opera da camera *Il giro di vite* (1954), in cui emerge un eclettismo stilistico suggestivo e inquietante.

Nell'ambito operistico germanico la vasta produzione di Hans Werner Henze si caratterizza per la posizione distante dalle avanguardie alla ricerca di una franca comunicatività (*Boulevard Solitude*, 1952; *Il re cervo*, 1956; *Il principe di Homburg*, 1960), mentre i lavori di Mauricio Kagel (1931–) sono sviluppati confrontandosi con la tradizione in rapporto di aperta rottura nell'utilizzo di tutte le componenti visive e concettuali della scena (*Sur scène*, 1958–60; *Antithèse*, 1963; *Phonophonie*, 1965).

In Italia le spinte più vigorose al rinnovamento del genere operistico provengono da Luigi Dallapiccola (1904–1975) e Goffredo Petrassi (1904–2003) i cui esempi hanno avuto un certo peso nei decenni successivi: il primo applica per la prima volta con *Volo di notte* (1940) la tecnica dodecafonica e la riconferma con *Il prigioniero* (1949); l'altro con *Il cordovano* (1949) e *Morte nell'aria* (1950) approfondisce una visione critica della relazione fra musica e dramma.

A caratterizzare gli anni Cinquanta è il quasi totale disinteresse dei compositori per la produzione operistica, sentita come simbolo di obsolescenza e conformismo; nel decennio successivo invece il pregiudizio

antiteatrale cade e gli autori ritrovano nel teatro in musica una concreta possibilità di impegno artistico e sociale.

Negli anni Settanta si assiste a ulteriori diversificazioni di orientamento e soluzioni scenico-musicali. In questa nuova fase del teatro italiano trovano posto numerose poetiche che sviluppano premesse fra loro diversissime e indipendenti. Un importante filone prevede la partecipazione politica attraverso una scrittura di impronta brechtiana: è questo l'esempio di Luigi Nono (*Intolleranza* 1960, 1961; *Al gran sole carico d'amore*, 1975) e Giacomo Manzoni (*Atomtod*, 1965; *Per Massimiliano Robespierre*, 1975). Un altro aspetto è dato dalla riflessione sui procedimenti drammaturgici dell'opera e la ricerca del loro ampliamento: Luciano Berio (*Passaggio*, 1963), Bruno Maderna (*Hyperion*, 1964), Sylvano Bussotti (*La passion selon Sade*, 1965) rappresentano i più illustri esponenti di questa corrente. Numerosi altri musicisti contribuiscono all'esplorazione delle possibilità di un teatro d'opera contemporaneo, fra i quali possiamo segnalare i nomi di autori molto diversi fra loro per appartenenza generazionale e stilistica: Camillo Togni (1922-1993), Francesco Pennisi (1934-), Azio Corghi (1937-), Domenico Guaccero (1927-).

Negli anni Ottanta l'interesse verso il teatro resta vivo nei diversi ambiti dell'avanguardia e fra gli esperimenti più significativi spiccano *Un re in ascolto* (1984) di Berio, *Prometeo* (1984) di Nono, *L'ispirazione* (1986) e *Fedra* (1988) di Bussotti; *Doktor Faustus* (1988) di Manzoni, *Lohengrin* (1982-84) di Salvatore Sciarrino e *Gargantua* (1984) di Azio Corghi. Anche compositori distanti fino a quel momento dalla febbre del teatro si lasciano contagiare: è il caso di Aldo Clementi (*Es*, 1981) e Franco Donatoni (*Atem*, 1984).

Parallelamente si manifesta un'esigenza di rinnovato rapporto col pubblico: se per alcuni il bisogno di comunicazione non comporta l'abbandono di una ricerca strutturale e linguistica, per altri si innesca un processo di rivalutazione della pura gradevolezza con la messa al bando di ogni cerebralismo. Il cosiddetto neoromanticismo, incarnato da autori come Lorenzo Ferrero (1951-) e Marco Tutino (1954-), testimonia il desiderio di ritrovare un legame con la tradizione operistica e riavvicinare il grande pubblico alla produzione musicale colta.

In ogni caso, la vitalità intrinseca della scena lirica nostrana rende la conclusione del secolo una stagione ancora ricca di nuove diversificate proposte. Oltre ai nomi sopra citati, si possono segnalare le rivisitazioni della tradizione popolare compiute da Roberto De Simone (1933-), le sperimentazioni elettroniche di Luca Lombardi (1946-), la ricerca timbrica e la cantabilità di Fabio Vacchi (1949-), l'astratto simbolismo di Alessandro Solbiati (1956-), il sincretismo espressivo di Luca Francesconi (1956-).

Un posto particolare occupa la feconda attività di Giorgio Battistelli (1953-) caratterizzata allo stesso tempo da austerità stilistica e ampiezza di vedute. Fra le sue opere, diverse delle quali commissionate da teatri inglesi, francesi

e tedeschi, hanno avuto particolare successo e circolazione *Experimentum mundi*, 1981; *Auf den Marmorklippen*, 1987; *Il combattimento di Ettore e Achille*, 1989; *The Cenci*, 1997; *El otoño del patriarca*, 2003; *Richard III*, 2004; *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, 2005.

Nuove forme di teatro musicale

Qual è la differenza fra l'opera dell'Ottocento e il teatro musicale della seconda metà del Novecento? Quali sono i caratteri tipici di quest'ultimo? Si cercherà di rispondere a queste domande citando alcuni dei principali protagonisti italiani, nei quali il "nuovo" è prevalente rispetto ai fattori di continuità.

La nascita del nuovo teatro musicale

Adriano Guarnieri

Medea

MEDEA 2 (in scena sola) ... Non ricordo più la vostra voce...

... erba parlami, pietra parlami...

... erba parlami, pietra parlami...

... dove vi ritrovo?

... guardo il sole e non lo conosco...

... guardo la terra, guardo il sole, non li riconosco...

... tocco la terra e non la riconosco...

... che sventura...

(quartetto vocale in quattro punti diversi della sala)

MEDEA 1, 2, 3 ... o figli, figli miei...

... voglio baciare i vostri volti, toccare i vostri corpi...

... è ancora un sogno...

www.teatrolafenice.it

Definire "teatro musicale" un lavoro composto di parole e musica che viene realizzato su un palcoscenico di fronte a degli spettatori implica riferirsi a un evento artistico diverso da quello che si denominava "opera lirica", benché formato dagli stessi ingredienti.

Questa diversità si configura come un proseguimento delle forme precedenti attuate con i mezzi oggi a disposizione o è una rottura, una discontinuità in cui il "nuovo" è prevalente rispetto alla continuità di una tradizione? Poiché nel Novecento entrambe le ipotesi vengono realizzate e accanto al "teatro musicale" si continuano a scrivere "opere", in queste brevi note si prenderanno in esame le forme più innovative, anche se è arduo stabilire una netta divisione fra i due tipi di teatro. Difficile è anche stabilire una data o un fatto emblematico che segnali l'avvento del nuovo teatro musicale. Pierre

Boulez sulla rivista "Musique en jeu" del 1974 afferma che in *The Rake's Progress* di Stravinskij (1951, ossia già a metà del secolo) "[...] non c'è assolutamente niente di moderno [...] è soltanto un mosaico di pezzi da museo. Perciò non presenta, almeno per me, alcun interesse né sul piano teatrale né su quello musicale". Di diversa opinione Philippe Albéra per il quale "sono i lavori teatrali di Stravinskij a giocare storicamente un ruolo essenziale nell'evoluzione verso un teatro musicale critico. Essi si collocano, significativamente, ai margini dei generi consacrati". Entrambi gli autori però concordano sul fatto che già Wagner aveva sostituito il concetto di "dramma musicale" a quello di "opera" e che nel *Parsifal* (1882) il simbolismo timbrico di alcuni strumenti e la dialettica fra preciso e indistinto indicano una delle vie maestre del teatro musicale contemporaneo.

La lista delle citazioni contrastanti sulla data di nascita del "teatro musicale" potrebbe continuare, ma già da queste poche righe si può rilevare, in positivo, che: non è la data di composizione che decide la "modernità" del fatto artistico; in secondo luogo, non sono sufficienti le forme della musica – nemmeno quelle raffinate di Stravinskij – a definire senza possibilità di dubbio la modernità di una pièce. Cosa, dunque – viene da chiedersi – spinge i compositori lontano dall'"opera" e verso il "teatro musicale"?

Le motivazioni di Luciano Berio, colte attraverso scritti e interviste di circa trent'anni a partire dall'apparizione di *Opera* (1970, titolo che non sta per "opera lirica", bensì è il plurale di opus) paiono essere sostanzialmente due: una di ordine etico e una di ordine compositivo. La prima si fonda sull'assunto che il compositore non debba fornire al suo pubblico immagini consolatorie (e quindi false) del reale, ma debba dargli qualcosa di utile per capire le forme del proprio inserimento nel mondo e, poiché il teatro ha possibilità comunicative più "popolari" del concerto, si motiva la sua massiccia presenza nel catalogo delle opere beriane e anche l'attitudine teatralizzante di molti brani primariamente nati per la sala da concerto (si ricordino pezzi come *A-Ronne*, *Circles*, e alcune delle *Sequenze*). Parallelamente a questa esigenza, per Berio nel contenitore scenico si esprime l'esigenza di misurarsi con elementi linguistici sempre più complessi, un'esigenza che si attua attraverso l'adozione di strumenti sempre più diversificati, assunti a immagine della complessità conoscitiva del mondo in cui viviamo.

Per Luigi Nono il teatro musicale sembra essere un bisogno per tutti, per chi lo fa come per chi lo frequenta. Nel saggio introduttivo all'opera *Al gran sole carico d'amore* (Teatro alla Scala, 1974) egli afferma: "È finita, sì, una particolare concezione, anzi via via successive concezioni si sono esaurite, ma non il teatro musicale nella continuità in sviluppo del suo rapporto con la storia e con la società. È tramontata sì un'epoca storica precisa, le cui esigenze si trovano anche nel linguaggio tecnico strutturale, nella forma, nel significato, nella funzione sociale dell'opera tradizionale. Ma per quale mistero il nostro tempo non dovrebbe contenere in sé urgenze, temi,

proprietà linguistiche per una nostra espressione-testimonianza anche nel teatro musicale? ”

Diversità e convergenze

Dal punto di vista del fruitore, il teatro musicale contemporaneo si presenta come un fenomeno dalle mille facce: al posto dell’“Opera lirica in tre atti” di stampo ottocentesco, lo spettatore si trova di fronte a svariate combinazioni di mezzi scenico-musicali, variamente etichettati dai compositori stessi come: opera con o senza personaggi (ad esempio, Aldo Clementi, *Es*, 1981; Franco Donatoni, *Atem*, 1984), balletto con canto (numerosi pezzi del Bussotti *opéra ballet*), lirica in forma di spettacolo (Bruno Maderna, *Hyperion*, 1967), teatro invisibile (Salvatore Sciarrino, *Lohengrin*, 1984), teatro senza parole (Luciano Berio, *Twice upon...*, 1994), azione scenica (Luigi Nono, *Intolleranza* 1960). Queste, e altre, auto-definizioni indicano la tendenza comune a compositori fra loro molto diversi a rinunciare a una storia che si sviluppi linearmente, a narrazioni di fatti legati dal principio della causalità, del prima-dopo, della dinamica inizio-sviluppo-fine come ci aveva abituati il teatro dell’Ottocento. La complessità dell’oggi induce a rappresentazioni frammentate, imprevedibili, che costringono lo spettatore a costruire il proprio percorso narrativo sulla base di indizi nascosti nelle azioni o nei testi o nella musica. Il senso può venire da un’impressione immediata o da immagini ripetute e ossessive, da un fantasticare onirico o dal voluto appiattimento sulla quotidianità, con possibilità infinite di sovrapposizioni, mescolanze, interpolazioni. Questa ricerca di imprevedibili rappresentazioni del mondo contemporaneo e dell’Uomo nei suoi fondamenti eterni continua anche nel nuovo millennio. Basti pensare a *Medea* di Adriano Guarnieri, andata in scena al Palafenice di Venezia nell’autunno 2002 dopo una lunghissima gestazione. La tenebrosa figura della protagonista è qui interpretata da tre cantanti, ognuna delle quali sembra impersonare uno degli aspetti coi quali essa è tramandata da millenni di letteratura: la maga, la vittima, l’eroina; ma anche la Donna nell’eterno suo mistero. Immagini proiettate sul fondale traboccano in platea a lambire spettatori e strumentisti sparsi a gruppi. L’onda di immagini dal vivo e proiettate, insieme al flusso dei suoni anch’essi “naturali” e riprodotti da due consolle per il live electronics circonda lo spettatore incerto fra l’adesione, il dubbio e la paura. Forse una risposta al *Prometeo* di Luigi Nono, ovvero “la tragedia dell’ascolto”? Oppure un’immersione mitizzata nel mondo che ci frastorna il cervello penetrando attraverso gli orecchi e gli occhi?

Ma accanto alla ricerca che risponde, come insegna Berio, a un imperativo etico e a una tendenza artistica del linguaggio, a partire dagli anni Ottanta comincia a farsi strada un diverso modo di fare teatro. Si tratta di una svolta all’interno di quel fenomeno globale che abbiamo indicato come “teatro musicale contemporaneo”, non di un “ritorno all’antico”, nonostante alcuni dei protagonisti siano a volte indicati come neo-romantici. Anche in questo caso è difficile indicare una data di inizio o un evento emblematico del nuovo corso; e non sono nemmeno chiare le barriere fra coloro che continuano

sulla via più ardua e coloro che si sforzano di trovare mezzi di comunicazione meno traumatici, anche se non banali. Probabilmente è stato il clima socio-politico a spegnere a poco a poco la rabbia di non poter cambiare il mondo attraverso le forme dell'arte e a spingere i compositori verso un teatro più disteso. Il fondamento teorico potrebbe essere individuato nel teatro illusorio che Ferruccio Busoni illustra nell'Abbozzo di una nuova estetica della musica (1907): "l'opera dovrebbe impadronirsi del soprannaturale e dell'innaturale come della sola regione di fenomeni che le convenga, e così creare un mondo di apparenze che rifletta la vita in uno specchio magico o in uno deformante: dovrebbe dover dare di proposito ciò che nella vita reale è irreperibile". Certamente la nuova generazione di compositori non interpreta questo principio nel senso "stretto" dell'Arlecchino di Busoni stesso (avvicinabile forse soltanto al Gargantua di Azio Corghi, 1984), ma non si possono non vederne gli effetti, ad esempio, dietro al Faust di Luca Lombardi su testo di Edoardo Sanguineti (1990), dove non vi sono cedimenti né ammiccamenti sul piano del linguaggio, ma la cifra della "deformazione" conferisce alla narrazione bagliori illusionistici.

La musica nel teatro brechtiano

La musica nel teatro di Bertolt Brecht ha un'importanza e una funzione che sono strutturanti. L'incontro con Kurt Weill, alla fine degli anni Venti, è decisivo per mettere a fuoco il rapporto tra testo e musica, per concepire il teatro gestuale e il concetto di straniamento. L'uso di materiali musicali di immediata fruibilità quali veicoli di idee consente da una parte di ampliare il pubblico, dall'altra di provocare e stimolare un suo atteggiamento attivo e pensante. Brecht, dopo il sodalizio con Weill, collabora con Eisler e Dessau che, sia pur con esiti musicali diversi, rimangono sostanzialmente vicini alla strada da lui intrapresa.

Brecht e Weill

Bertolt Brecht

Mackie Messer

L'Opera da tre soldi

Quanti denti ha il pescecane

E a ciascun li fa veder,

e Macheath, lui ci ha un coltello

ma chi mai lo può saper?

Sbrana un uomo il pescecane

Ed il sangue si vedrà.

Mackie ha un guanto sulla mano,

nessun segno resterà.

B. Brecht, L'Opera da tre soldi, Torino, Einaudi, 2002

Bertolt Brecht

Madre Courage e i suoi figli

Con la sua buona sorte, i suoi rischi,
la guerra, è tanto tempo che c'è.

Anche durasse cent'anni, la guerra,
la gente come noi non ci guadagna.

Stracci il vestire, schifo il mangiare,
della paga i comandi ne rubano metà.

Ma un miracolo può ancora capitare:
non è finita ancora, la campagna!

Vien primavera. Sveglia, cristiani!

Sgela la neve. Dormono i morti.

Ma quel che ancora morto non è
sugli stinchi si leverà.

B. Brecht, Madre Courage e i suoi figli, Torino, Einaudi, 2000

Bertolt Brecht

Jenny dei Pirati

L'Opera da tre soldi

Lor signori vedono: oggi sciacquo i bicchieri

E per tutti rifaccio il letto.

E se mi danno un penny io ringrazio tra i denti

E son piena di cenci in un albergo di cenci

E loro non sanno chi sono.

Ma una certa sera si udrà un vociare giù dal porto

E: che sono queste grida? si dirà.

E io sorriderò in mezzo ai miei bicchieri

E diranno: perché ride? perché?

E una nave a otto vele

E cinquanta cannoni

Alla fonda starà.

[...]

Oh, allora smetterete di ridere, signori,
perché tutto intorno a voi cadrà,

la città sarà spianata, le muraglie crolleranno,
solo un infimo alberguccio sarà immune da ogni danno
e diranno: ma lì, chi ci sta?

[...]

E a mezzogiorno in cento discenderanno a riva,
li vedrete avanzare nell'ombra,
e prenderanno tutti, una porta dopo l'altra
li incateneranno e me li porteranno
e diranno: chi dobbiamo ammazzare?

E a metà di quel giorno sarà silenzio al porto
Quando chiedono: chi muore, adesso?

E allora la mia voce dirà: tutti!

B. Brecht, L'Opera da tre soldi, Torino, Einaudi, 2002

La musica nel teatro di Bertolt Brecht (1898–1956) ha avuto un ruolo centrale fin dalle prime produzioni del drammaturgo tedesco. L'idea di utilizzare la musica, sia come accompagnamento dell'azione scenica, quindi musica di scena, sia come necessario veicolo del testo, affonda le sue radici proprio nella scrittura stessa di Brecht. Le sue poesie, infatti, recuperando, sotto l'influenza di Frank Wedekind, le forme di tradizione popolare come la ballata, la canzone urbana o ancora i Bänkellieder, si collegano profondamente con l'elemento musicale che molto spesso non solo richiedono ma esigono come elemento strutturale intrinseco. Come per i testi teatrali, la cui realizzazione scenica è elemento fondante e determinante rispetto alla semplice lettura, la poesia di Brecht ha sempre richiesto una sorta di "esecuzione" pubblica che trova attraverso la musica la sua ragion d'essere. Brecht stesso compone semplici melodie come accompagnamento delle sue prime poesie e alcune musiche di scena, sempre per i primi lavori.

È l'incontro con Kurt Weill (1900–1950) a dare al teatro brechtiano una svolta determinante. "La musica non illustra l'azione, è l'azione" scrive il critico Maurice Abravanel dopo la prima di Der Protagonist di Weill nel 1926, enucleando il senso del teatro "gestuale" insito nella musica di Weill e la funzione "drammatica" del ritmo. Teorie queste che trovano la loro piena realizzazione nella collaborazione con Brecht.

È Weill stesso, come ricorda Lotte Lenya, moglie e sua grande interprete, ad avvicinare Brecht, riconoscendo nelle sue poesie una sostanziale affinità con il proprio pensiero musicale. "Lesse le poesie di Brecht che lo emozionarono tantissimo e che dicevano in parole ciò che egli si sentiva incredibilmente spinto a dire in musica". La formazione di Weill, improntata, sotto la guida di Ferruccio Busoni, al controllo di ogni eccesso emozionale, trova in Brecht una

piena adesione. Il loro rapporto è di assoluta parità artistica e di continuo scambio culturale, ma sono proprio questi aspetti a causare la loro rottura.

I concetti di teatro epico e di straniamento del teatro di Brecht sono presenti, sia pure in modo non completo, nei primi lavori di Weill, che intende infatti presentare i personaggi nelle sue opere senza cercare alcun coinvolgimento emotivo del pubblico. E così anche l'adozione di stilemi musicali profondamente diversi fra di loro, giustapposti espressamente onde creare una sorta di spiazzamento emotivo nel pubblico, trova in Brecht una perfetta comprensione e sintonia.

È Weill ad avere l'idea di trasformare i 5 Mahagonny Songs delle Hauspostille in un lavoro teatrale (Songspiel), a cui segue nel 1928 L'opera da tre soldi (Dreigroschenoper) in cui il connubio fra teatro e musiche di scena arriva a un grado di fusione tale che la musica diventa parte integrante e fondante della stessa drammaturgia del testo. L'uso di cantanti provenienti dal cabaret o dalla prosa ma privi di una vera formazione musicale, la voluta interruzione delle canzoni a favore dello svolgimento dell'azione, le melodie orecchiabili, i ritmi riconoscibili, l'uso di una piccola orchestra da cabaret, sono elementi provocatori e fondanti del teatro di Brecht e Weill. Il materiale musicale più diretto e più semplice per il pubblico, ma non per questo semplicistico o "gastronomico", diviene il veicolo attraverso cui compositore e drammaturgo si rivolgono a un pubblico più ampio. La musica apparentemente più comprensibile e immediata si carica di nuovi e più forti contenuti. Tango, foxtrot, blues, ma anche Bach o Stravinskij, il continuo passaggio da un mondo sonoro "colto" a un altro "popolare", gli stili completamente diversi, il rapporto dialettico fra testo e musica, sono dunque gli elementi strutturali del linguaggio di Weill che il compositore accosta volutamente in modo provocatorio, ottenendo quello straniamento che Brecht cerca. In pagine come Kannonen Song de L'opera da tre soldi oppure nella scena dell'Ira ne I sette peccati capitali (Die sieben Todsünden), solo per fare due esempi, la tensione si crea nel primo caso sulla base del contrasto della violenza del testo con il procedere apparentemente ammiccante della parte melodica e musicale, e nel secondo usando un materiale "leggero" come il charleston con un'orchestrazione aspra e allucinata, che gli fa perdere ogni suo aspetto di gioco danzante e cinetico per trasformarsi in livida aggressività.

La collaborazione fra Brecht e Weill si interrompe nel 1930 per profondi dissidi: da una parte Brecht tenta di ridurre la funzione di Weill a mero supporto musicale, dall'altra Weill, al momento della sua massima fama in Germania, non accetta tale riduzione e anzi continua a elaborare nuove e più ardite soluzioni che sta applicando in Ascesa e caduta della città di Mahagonny (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny). Fatto questo che acuisce lo scontro con Brecht, che addirittura arriva ad accusare Weill di essere una sorta di Richard Strauss, simbolo per eccellenza dell'artista borghese in senso deteriore. Inoltre, anche le posizioni politiche del compositore e del drammaturgo si sono allontanate: Brecht, sempre più vicino al partito comunista, legge l'ingiustizia in termini di lotta di classe,

mentre Weill, più vicino agli espressionisti, è portato a leggerla con un'ottica umanitaria.

L'ascesa al potere di Hitler costringe Brecht e Weill a lasciare la Germania e a rifugiarsi prima in Francia (Weill) e in Danimarca (Brecht) e più tardi entrambi negli Stati Uniti. Nel 1933 si ha una breve riconciliazione che porta a I sette peccati capitali, rappresentati a Parigi alla Salle Gaveau con la coreografia di Balanchine, capolavoro assoluto di Weill di cui Brecht non comprende il valore. Ancora nel 1941, ormai negli anni dell'esilio americano, il filosofo e amico Theodor Wiesengrund Adorno tenta un riavvicinamento fra Brecht e Weill che tuttavia non porta una nuova collaborazione.

Brecht, Eisler e Dessau

Nel frattempo, già negli anni berlinesi, Brecht ha iniziato a collaborare con Hanns Eisler (1898–1962), vicino al partito comunista tedesco e con cui elabora un genere di dramma più didascalico, inteso a portare in teatro i principi della dialettica materialista. Certamente la collaborazione con Eisler è più organica rispetto a quella con Weill, anche per la comunanza di posizioni politiche, ma l'equilibrio fra la componente musicale e quella testuale è assai diverso e in certi casi come in La linea di condotta (Die Massnahme), la musica ha una funzione di mero accompagnamento, mentre in altri, come La Madre (Die Mutter) quasi prevaricante rispetto al testo.

Paul Dessau (1894–1979) è l'ultimo compositore con cui Brecht collabora nel dopoguerra. Fuggito durante la seconda guerra mondiale in America, dove ha conosciuto Brecht ed Eisler a Santa Monica, Dessau si trasferisce nella Germania comunista, dove anche Brecht torna nel 1948, fondando l'anno successivo il Berliner Ensemble, il principale laboratorio del teatro contemporaneo nell'Europa di quegli anni. Dessau, a differenza di Eisler, non cerca di formulare un'estetica musicale marxista, ma traduce sia i principi dello straniamento brechtiano sia i termini della dialettica materialista in musica e in teatro musicale, utilizzando i tratti specifici del proprio linguaggio musicale, come gli elementi ritmico–percussivi, la poliedricità degli stili, o ancora gli accostamenti provocatori, quali strumenti in grado di suscitare nel pubblico un genere di ascolto non passivo ma intellettualmente attivo, grazie alla stimolo emotivo della musica. Dalla collaborazione con Dessau nascono Madre Coraggio e i suoi figli (Mutter Courage und ihre Kinder), L'anima buona di Sezuan (Der Gute Mensch von Sezuan), Il signor Puntila e il suo servo Matti (Herr Puntila und sein Knecht Matti) e infine l'opera La condanna di Lucullo (Die Verteilung von Lukullus). In un certo senso, il mondo musicale di Dessau è vicino a quello di Weill per l'uso di materiali musicali complessi e provenienti da universi sonori distanti, dal jazz all'operetta, dalla musica popolare all'atonalità, dallo Sprechgesang ("canto parlato") alla tonalità. L'idea di teatro gestuale e di straniamento viene ottenuta da Dessau attraverso il principio della giustapposizione, delle modalità di frantumazione del discorso musicale e, di conseguenza, dell'ascolto: in questo senso l'esperienza di Weill e le sue idee di teatro gestuale, anche se reinterpretate secondo le diverse personalità di ciascun

compositore, hanno finito per indirizzare e influenzare tutta l'esperienza musicale legata al teatro di Brecht.

Il cabaret in Francia e Germania

Lo spettacolo di intrattenimento novecentesco si è sviluppato in diverse forme, dal *café chantant* al *variété*, dalla rivista all'avanspettacolo, dal cabaret al music-hall. Molte di esse hanno avuto origine in Francia, dove per la prima volta sono state usate come ambiti di sperimentazione dalle avanguardie. Anche in Germania, a parte la rivista sfarzosa e di evasione, lo spettacolo di intrattenimento è legato indissolubilmente alla sperimentazione, alla ricerca delle avanguardie artistiche e alla politica, esperienza che il nazismo recide implacabilmente.

Lo spettacolo di intrattenimento

Cabaret e *café chantant* fanno parte, insieme a rivista, varietà, music-hall e avanspettacolo, di quei generi "minori" del teatro, a metà strada fra la prosa, il circo, il balletto e il teatro musicale, di cui sovente sono la parodia. Costruiti come una sequenza di numeri vari, da brani recitati a giochi di prestigio, da sketches a numeri acrobatici, sono stati luogo di sperimentazione per le avanguardie del Novecento, pulpito per un'affilata critica sociale e politica, ma insieme teatro dell'evasione luccicante, fuga dalla vita quotidiana, luogo del sogno e del desiderio più sfrenato.

Si è soliti rintracciare le prime forme di quello che sarà poi lo spettacolo di intrattenimento nelle esibizioni dei menestrelli e dei giullari del Medioevo, nelle forme tipiche di spettacolo delle fiere e del circo, nella commedia dell'arte, fino ai vaudeville del Settecento. Lo spettacolo di intrattenimento si afferma nell'Ottocento arrivando al suo apogeo nel periodo a cavallo del Novecento, quando curiosamente si pone in modo trasversale all'interno della società civile: legato alla piccola borghesia e al sottoproletariato, è frequentato assiduamente anche dalla borghesia e dall'aristocrazia. Raramente entra in contatto con il teatro colto e quando questo accade, come nel caso del cabaret tedesco, quasi acuisce la sua capacità polemica e la sua carica eversiva.

In Francia

In Francia all'inizio del Novecento il *café chantant* perde importanza a favore del *variété* e della rivista, che presentano sempre più nomi internazionali. Reale diversità fra i due generi di spettacolo non c'è; tuttavia il susseguirsi di numeri di danza, canto e prosa appunto in rassegna (cioè in rivista) è giustificato in quest'ultima da un filo conduttore che, a differenza del *variété*, dà unità allo spettacolo. I temi sono spesso di attualità e il ritmo dello spettacolo assai rapido e brillante con una sempre maggior importanza del balletto. I nomi delle vedettes che si esibiscono sui palcoscenici all'inizio del secolo sono Mata Hari, la Bella Othéro e poi, fra gli anni Venti e Quaranta, Maurice Chevalier, Josephine Baker o ancora Mistinguett. I luoghi, le Folies-Bergère, Moulin Rouge o il Casino de Paris.

Il cabaret in Francia ha un atto di nascita preciso, quando un gruppo di intellettuali parigini, gli Hydropathes, comincia a riunirsi settimanalmente per discutere, presentare le proprie opere d'arte e confrontarsi: così nasce lo Chat Noir a Montmartre. Claude Debussy, Camille Pissarro, Édouard Manet, Paul Cézanne, Edgar Degas, Caran d'Ache, Erik Satie animano le serate di musica, di poesia, di Teatro d'Ombre. Per quasi vent'anni lo Chat Noir è il ritrovo più vivace della Parigi notturna e delle avanguardie. Sulla scia dello Chat Noir nascono altri locali, come la Lune Rousse o Les Patins, ma il più importante fu Le Mirliton che deve la sua fama al suo animatore Aristide Bruant, cantore e poeta dei bassifondi parigini, immortalato da Henri de Toulouse-Lautrec.

All'inizio del Novecento lo spirito del cabaret muta e diventa appannaggio quasi esclusivo delle avanguardie, che lo trasformano in luogo di sperimentazione, incarnando alla perfezione la necessità di teatro dei diversi movimenti. Vita e arte si identificano al punto che gli atteggiamenti del cabaret diventano quelli della vita di tutti i giorni. Il locale più famoso e importante a Parigi nei primi anni del Novecento è Le Lapin Agile. Per dieci anni è il luogo di ritrovo di artisti come Guillaume Apollinaire, Picasso, Maurice Utrillo, Max Jacob. Laboratorio immaginifico del modernismo, in cui si discute di cubismo, orfismo, arte negra, poesia pura, contro gli "ismi". Con la prima guerra mondiale Le Lapin Agile finisce la sua stagione.

Nell'immediato dopoguerra, con André Breton, Francis Picabia e soprattutto con l'arrivo di Tristan Tzara, iniziano a Parigi le serate dada, su modello di quelle tedesche e svizzere: provocatorie e dissacranti, scatenano le reazioni più violente del pubblico. Ma le serate dada non sono solo provocazione, sono l'occasione per le mostre di Max Ernst, la presentazione dei film di Man Ray e soprattutto segnano un importante momento musicale. Il cabaret degli anni Venti infatti è dominato dall'esperienza musicale del Gruppo dei Sei (Poulenc, Milhaud, Honegger, Tailleferre, Auric, Durey), l'interesse delle avanguardie dalle arti plastiche e visive si è spostato alla musica. Portavoce del Gruppo è Jean Cocteau che in Erik Satie vede il caposcuola della nuova corrente musicale francese. Massima audacia e massima semplicità: jazz, musica da circo o da music-hall giustapposta agli strumenti più inaspettati, come macchine da scrivere o rivoltelle, e poi forme musicali come tango, samba o fado. I locali più noti sono Le Boef sur le Toit e il Gaya frequentati da Maurice Ravel, Francis Poulenc, Picasso, Georges Braque, Darius Milhaud, Mistinguett e ovviamente Cocteau. Si suona di tutto: da George Gershwin e Cole Porter, alle musiche tradizionali. Vi passano tutti, da Arthur Rubinstein ai jazzisti neri più famosi.

Con gli anni Trenta inizia una progressiva perdita di interesse per il cabaret come luogo delle avanguardie, a differenza della Germania. È la rivista a essere lo spettacolo di evasione per eccellenza, sontuosa e luccicante, anche se, con la metà degli anni Trenta e poi con la guerra, lo spettacolo fastoso conosce grandi difficoltà riportando in auge, ma brevemente, il café chantant con chansonniers come Fernandel, Jean Gabin e poi soprattutto Charles

Trenet, a cui seguono Edith Piaf, Yves Montand, Charles Aznavour e Gilbert Bécaud. Il cabaret rinasce nell'immediato secondo dopoguerra nelle caves di Saint-Germain-des-Prés nell'ambiente dell'esistenzialismo. Parodia, improvvisazione e poi letture di poesie, filosofia, musica jazz e soprattutto la chanson, che ritrova il suo splendore grazie a figure come Juliette Gréco, Boris Vian, Jacques Brel, Léo Ferré e Jeanne Moreau. Anche se qui si entra nel mondo della canzone e si lascia quello dello spettacolo di intrattenimento, si deve ricordare almeno la collaborazione fra Jacques Prévert, Raymond Queneau e Joseph Kosma a cui sono legate canzoni storiche come *Les feuilles mortes* o *Si tu t'imagines*.

In Germania

In Germania all'inizio del Novecento si afferma il variété su modello francese. Si costruiscono appositamente teatri sfarzosi e di grandi dimensioni. La borghesia tedesca in continua ascesa e in un momento di estremo benessere economico cerca sempre più il divertimento. Due tipologie di varietà o rivista (praticamente sinonimi in Germania) si diffondono ai primi del Novecento: quella su modello francese, sfarzosa a grande spectacle con innumerevoli cambi di scena e ricchissima di costumi, e quella chiamata *Kabarett Revue*, cioè la rivista satirica, ma sostanzialmente qualunque, con riferimenti alla politica e all'attualità, pur con grande risalto all'aspetto coreografico e visuale. I teatri di varietà sono il Wintergarten di Berlino, dove si esibiscono divi e vedettes francesi, il Palast-Theater am Zoo e soprattutto lo Scala, forse il teatro di varietà più noto non solo in Germania ma al mondo, che anche alla fine degli anni Venti in piena crisi economica riesce a rimanere indenne. Con il nazismo e poi la guerra, il varietà perde progressivamente il suo aspetto internazionale per uno più autarchico, fino a spegnersi definitivamente. Nel dopoguerra il circo riconquista la sua gloriosa tradizione riassorbendo al proprio interno la tradizione del varietà.

Ma è il cabaret in Germania a costruire l'esperienza sicuramente più interessante e vivace, sia pur per pochi anni. L'influenza francese anche qui è determinante. Intellettuali come Albert Langeen o Frank Wedekind tornano a Monaco dopo i soggiorni parigini imbevuti dello spirito dello *Chat noir* e così nasce il "Semplicissimus", giornale satirico che ispira il futuro cabaret tedesco. I primi cabaret perdono ben presto l'aspetto coquette parigino e per la situazione culturale e politica tedesca prendono a modello il *Tingeltangel*, cioè il varietà tedesco di infimo ordine, che è nobilitato quale veicolo per nuovi temi politici e culturali. Il primo è l'*Überbrettl* del 1901 con chiaro riferimento all'*Übermensch* ("Superuomo") di Nietzsche, segue a Berlino lo *Schall und Rauch* e a Monaco *Die Elf Scharfrichter*.

I promotori e i frequentatori di questi primi cabaret tedeschi sono Thomas Mann, Max Reinhardt, Lenin, e ancora Wedekind e i giovani pittori della Secessione. I cabaret diventano luogo di sperimentazione in campo teatrale e musicale, di discussione culturale e di dibattito politico. La parodia dei testi di Maeterlinck come la satira contro le pretese imperialiste della Germania sono temi ricorrenti. In questi cabaret compare forse la prima vamp del

secolo, Marya Delvard. Alta, pallida, sempre vestita di nero e con i capelli rossi, canta di ragazze innocenti e perdute che arriveranno fino a Surabaya Johnny e alla Ballata di Polly di Bertolt Brecht e Kurt Weill. Al Die Elf Scharfrichter la figura centrale è Wedekind con le sue provocazioni graffianti contro l'ipocrisia borghese, ma anche con le sue pièces di avanguardia fra le quali Lo spirito della terra (Erdgeist). A Vienna nasce all'inizio del secolo, grazie a Marya Delvard, il Nachtlicht decorato da Klimt, Kokoshka e Orlik. Durante la prima guerra mondiale è aperto a Monaco il Semplicissimus, frequentato da Isadora Duncan, ancora Wedekind, Mann e poi il poeta Ringelnatz che dà vita al suo personaggio Kuttel-daddeldu. A Berlino cabaret come Der Sturm o Die Aktion divengono i luoghi di ritrovo degli intellettuali vicini al movimento espressionista, dove si suona la musica di Schönberg e Debussy e si fanno spettacoli di ombre cinesi.

Anche la Svizzera, grazie al clima pacifista dovuto alla neutralità, diviene un centro internazionale per gli emigranti; a Zurigo nasce nel 1916 il Cabaret Voltaire, grazie a un gruppo di giovani artisti e letterati, con l'intenzione di promuovere un centro di intrattenimento artistico. Qui si esegue musica, si leggono poesie e gli artisti sono Hans Arp, Marcel Janco, Tristan Tzara. Al Cabaret Voltaire nasce il movimento dada: è un momento fondamentale per la cultura del tempo, crocevia di intellettuali e artisti russi, tedeschi, svizzeri, francesi, è una sorta di circo dell'immaginario. Il Voltaire è chiuso alla fine del 1916 per le proteste della Zurigo benpensante, ciò nonostante l'attività continua fino al 1919 e da lì si sposta a Berlino e a Parigi. Le serate dada combattono e denunciano con l'arma dell'ironia e del nonsense le tensioni politiche e sociali del momento, gli scontri nella Berlino del 1919, l'assassinio di Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht. Le rappresentazioni in Germania, Svizzera e Francia fra il 1918 e il 1920 influenzano il teatro anti-illusionista degli anni Venti, il teatro epico di Erwin Piscator, le riviste "Agitprop" del partito comunista e la sperimentazione teatrale del Bauhaus.

Nel periodo fra le due guerre Berlino diviene un centro culturale cosmopolita di primaria importanza. Lo spirito democratico che vi domina fa accogliere tutti gli emigrati possibili, dai russi che fuggono la rivoluzione agli ebrei scampati ai pogrom ucraini, dai rivoluzionari balcani a quelli ungheresi, viennesi e polacchi. Vi sperimentano tutte le tendenze artistiche, dall'erotismo alla ricerca più provocatoria alla satira politica. Nasce in questo periodo l'Amüsiertkabarett, profondamente diverso dal cabaret presentato precedentemente: è il cabaret del divertimento sfrenato, estremo, del successo della musica americana, del jazz e del foxtrot. Sensualità e promiscuità sono i coefficienti maggiori di questo cabaret, come nel film del 1929 di Sternberg L'angelo azzurro con Marlene Dietrich. Ma negli stessi anni il cabaret nelle mani degli intellettuali berlinesi diviene l'avamposto della sperimentazione, dell'avanguardia, della satira e dell'erotismo. Qui si formano in certo senso Bertolt Brecht e Kurt Weill, Ringelnatz e Tucholskij. Qui si sviluppa il movimento Die Neue Sachlichkeit, qui espone George Grosz e recita il grande comico Karl Valentin.

Con l'avvento del nazismo i cabaret sono chiusi anche se non immediatamente e, sia pur in mezzo a infinite difficoltà, alcuni rimangono aperti fino al 1935. Il conferencier del cabaret tedesco di questi anni diventa la voce del dissenso politico e l'essenza stessa del cabaret. Molti di loro muoiono perseguitati nei campi di concentramento o suicidi. Nel 1935 il cabaret tedesco è morto. Solo a Vienna fino al 1938 rimane viva la voce del dissenso grazie ad alcuni locali famosi, poi dopo l'Anschluss (l'annessione dell'Austria alla "Grande Germania" nel 1938), anche lì il cabaret tace per sempre. A Zurigo Erika Mann con il fratello Klaus fonda nel 1933 un cabaret antinazista, il Pfeffermühle, dove legge testi, canzoni e monologhi antinazisti. Il cabaret viene chiuso quando è proibito agli stranieri di comparire sui palcoscenici svizzeri, eppure, nel frattempo Erika e Klaus portano la loro voce in Olanda, Belgio, Cecoslovacchia e Lussemburgo. Il cabaret tedesco del dopoguerra nasce sulle rovine delle città distrutte, sulla necessità di ricostruzione, del fare i conti con un passato terribile. I temi sono quelli delle responsabilità collettive, della colpa, delle debolezze. Negli anni Sessanta, con una critica più acida e un umorismo più sinistro, il cabaret si lega al movimento studentesco e alla protesta, privilegiando però l'aspetto documentaristico e ideologico rispetto a quello teatrale. Il cabaret tedesco ha continuato negli anni e continua, sia pure con fasi alterne, la sua funzione di critica e denuncia.

Lo spettacolo d'intrattenimento in Italia: dal caffè concerto all'avanspettacolo

In Italia lo spettacolo di intrattenimento, sia caffè concerto, rivista o avanspettacolo, ha sempre un carattere di evasione; solo con l'esperienza futurista negli anni Dieci o con la breve stagione del cabaret degli anni Cinquanta si ha anche un connubio fra spettacolo di intrattenimento e avanguardie.

1900-1945

La situazione italiana all'inizio del Novecento vede da una parte ormai affermato il caffè concerto, sul modello francese, dall'altra l'ascesa dei teatri di varietà, simili al caffè concerto, ma strutturati già come veri teatri. Quest'ultimo si basa sulle diverse attrazioni affidate ad artisti provenienti dal circo (in decadenza), dagli spettacoli di strada comici e buffi che non trovano più posto nel teatro borghese del tempo e, infine dalla canzone napoletana. I nomi che troviamo sul palcoscenico dei caffè concerto negli anni del primo Novecento sono Maldacea, Pasquariello, Elvira Donnarumma, Fregoli, "l'uomo-fenomeno", come viene chiamato per i suoi funambolici trasformismi.

Lo spettacolo d'intrattenimento italiano è privo di qualsiasi rimando intellettuale, è luogo di divertimento anche "peccaminoso", è luogo dove mettersi in mostra come un tempo nei foyer dei teatri. Il pubblico è quello borghese, ma esiste anche un caffè concerto per le classi più povere, che sbeffeggia la classe politica e il teatro colto senza mai avere la forza di una

graffiante satira politica. All'inizio del Novecento il pubblico è essenzialmente maschile, e la famiglia ne è esclusa; tuttavia negli anni Dieci si inizia ad allargare il pubblico per poter aumentare i guadagni, così cominciano a comparire spettacoli pomeridiani per famiglie, più castigati. Questi sono gli anni della trasformazione dal caffè concerto al varietà, la consumazione perde d'importanza, lo spettacolo comincia ad avere orari prestabiliti, la qualità dei numeri è più curata e soprattutto scompaiono la "mossa" e gli abiti provocanti delle canzonettiste. Entra il ceto medio nel teatro di varietà, la piccola borghesia, che si cerca di strappare al cinema. Con la prima guerra mondiale il varietà arriva a un successo strepitoso convogliando la mania di divertimento di tutto quel mondo di arricchiti che con la guerra ha fatto fortuna.

La sola esperienza legata alle avanguardie è quella dello spettacolo di varietà dei futuristi, da loro considerato come l'unica forma di teatro che si opponga al teatro contemporaneo "passatista". Con il Teatro di Varietà. Manifesto futurista, Marinetti nel 1913 si scaglia contro i valori del teatro del tempo: simultaneità, rapidità e destrezza, imprevisto e improvvisazione, questi sono i valori alternativi che Marinetti vede nel varietà. Le serate futuriste, come quelle dada, presentano musica, poesia, azioni polemiche, sketches in cui gli artisti, come Giacomo Balla, Fortunato Depero, Francesco Cangiullo, Marinetti, Enrico Prampolini si espongono in prima persona al gioco della provocazione. Ma sono Raffaele Viviani, Ettore Petrolini e Rodolfo De Angelis gli attori del varietà che più si avvicinano per scelta e affinità al futurismo. La piccola borghesia, con i suoi valori dannunziani, è l'oggetto della loro satira, irriverente, graffiante e grottesca.

Con la prima guerra mondiale lo spettacolo d'intrattenimento si tinge di patriottismo e "sciantose" avvolte in bandiere italiane intonano canti patriottici. Ma anche la tensione sociale entra nel caffè concerto e nel varietà, sebbene per poco. Gli scioperi e l'occupazione delle fabbriche nel 1918 portano sul palcoscenico bandiere rosse e canti politici, contro cui si scatena una campagna della stampa poiché il varietà fornisce un'immagine non edificante dell'Italia per i reduci dal fronte.

Con l'ascesa del fascismo gli esperimenti teatrali del varietà e del teatro della sorpresa futurista finiscono. Il varietà stesso inizia un processo di autocensura: gli scontri e le spedizioni punitive fasciste cancellano il tentativo dello spettacolo d'intrattenimento di entrare nel dibattito politico e così la satira si limita a quella bonaria di costume. La Belle Époque è definitivamente finita con la prima guerra mondiale, una nuova musica come il jazz, i foxtrot e i primi ragtime si affaccia nel varietà. Il cinema diventa il concorrente più pericoloso per lo spettacolo d'intrattenimento. Gli anni Trenta vedono l'affermarsi della rivista che, rispetto al varietà e al caffè concerto, si costruisce attorno a una sceneggiatura, a un testo scritto, quindi teatrale nel pieno senso del termine, anche se la struttura rimane la stessa del varietà, cioè costituita da numeri sfarzosi con i divi del momento, tutti lustrini e vedettes.

Sono anche gli anni dell'avanspettacolo, parente povero del varietà e della rivista, che si svolge nelle sale cinematografiche prima o fra le proiezioni. Ma, mentre la rivista si pone in concorrenza con il cinema proponendo divi in carne e ossa, l'avanspettacolo scende a patti con il cinematografo, lusingando il pubblico che non può permettersi la rivista e offrendo un mondo un po' abborracciato ma reale, che ristabilisce la vecchia complicità fra palco e spettatori.

L'avanspettacolo arriva al suo massimo fulgore negli anni prima della seconda guerra mondiale, con personaggi come Totò, Dapporto e Fanfulla, che fanno trionfare la figura dell'attore capocomico, non più legato alla macchietta ma al gioco dell'invenzione di testi e storielle, con ampio spazio per l'improvvisazione assoluta. Negli anni della guerra sui palchi della rivista e dell'avanspettacolo appaiono volti nuovi come Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Alberto Sordi e ancora, Renato Rascel, il Quartetto Cetra, Ugo Tognazzi. Gli spettacoli si conformano al clima di guerra con una comicità evasiva e un repertorio di canzoni lirico-sentimentali. Con il coprifuoco, i bombardamenti e poi l'occupazione tedesca si continua a fare teatro, ma con orari pomeridiani e spettacoli sempre più corti, poveri, senza scene e con corpi di ballo di scarso rilievo.

1945-1970

Con la fine della guerra ritorna la possibilità e la voglia della vis polemica e della satira politica, e la rivista, se rimane qualunquista e reazionaria, scatena vere e proprie sommosse del pubblico, come a Milano nell'agosto del 1945 contro Soffia so' di Garinei e Giovannini. In questi anni trionfa la coppia Anna Magnani - Totò, con la sua maschera da marionetta disarticolata, carica di angoscia surreale ed eccentrica follia. La rivista imbecca due strade differenti: quella sempre più spettacolare e lussuosa, dove accanto a comici come Totò o Macario continua a salire e scendere le scale fra decine di boys Wanda Osiris, e quella per attori di teatro di prosa e comici specializzati.

Dopo la guerra si modifica essenzialmente l'aspetto musicale dello spettacolo d'intrattenimento: alle canzoni lirico-sentimentali con gorgheggi e filati alla Luciano Tajoli si accostano i ritmi che provengono dall'America. Rivista e simili vivono, però, su formule già collaudate, come l'operetta, Broadway, la canzone melodica d'evasione che si afferma sempre più grazie ai concorsi canori, primo fra tutti il Festival di Sanremo. Unica eccezione alla fine degli anni Cinquanta, anche se tangenziale rispetto allo spettacolo di intrattenimento, è il gruppo di Cantacronache che, nato a Torino nel 1958, mette insieme musicisti come Giacomo Manzoni, Valentino Bucchi, Sergio Liberovici, Fausto Amodei, e letterati quali Italo Calvino, Franco Fortini, Michele Straniero ed Emilio Jona. Allontanandosi dalla canzone disimpegnata e "gastronomica" del tempo, proponendo testi di alta fattura letteraria e nuove modalità musicali nel cantare la quotidianità, i Cantacronache modificheranno il futuro della canzone italiana.

Negli anni Cinquanta nasce un modo diverso di fare la rivista, un nuovo umorismo colto e attento al teatro d'autore e di regia con Vittorio Caprioli e Franca Valeri. Altra esperienza importante è quella de *Il dito nell'occhio* di Franco Parenti, Dario Fo e Giustino Durano, in cui la satira politica diventa esplicita e militante.

Negli anni Sessanta si può parlare per la prima volta di cabaret in Italia, anche se per un brevissimo periodo, con Paolo Poli, Giancarlo Cobelli, Laura Betti, Gino Negri e ancora Enzo Jannacci, Fiorenzo Carpi, Giorgio Strehler: è un cabaret di parola, ma la musica ha un'importanza centrale, sia quella scritta appositamente sia il repêchage critico delle canzoni popolari e del café chantant. Ultimo exploit dello spettacolo d'intrattenimento è la commedia musicale degli anni Sessanta e Settanta alla Garinei e Giovannini, ma è anche il declino finale. La televisione riassorbe dentro di sé il teatro di varietà, distruggendo la complicità fra pubblico e palcoscenico, ormai fittizia e precostituita.

Il musical europeo

Il musical è stato, prima in America, poi in Europa, una delle forme di teatro musicale più aderenti al mutare dello spirito dei tempi. Per lungo tempo i suoi due centri produttivi principali sono stati Broadway e Londra, con una serie di spettacoli nei quali è difficile distinguere ciò che costitutivamente è americano oppure europeo. Nell'ultima parte del secolo, si sono poi sviluppate esperienze rilevanti in Germania, in Italia e in Francia, ma il successo maggiore è arriso alla coppia britannica Lloyd Webber-Rice.

L'opera in musica e il musical

Quando nasce il musical del Novecento, in Europa? Se volessimo limitarci a una certa filologia dei generi musicali, dovremmo circoscrivere il musical alla sorgiva Inghilterra, alle sue forme di teatro musicale non operistico, che sin dal Settecento della *Beggar's Opera* di John Gay (che ha ispirato nel 1728 le tavole satiriche di William Hogarth, e Kurt Weill e Bertolt Brecht esattamente due secoli dopo, per la loro *Opera da tre soldi* del 1928), hanno sviluppato un genere di intrattenimento fondamentalmente leggero, emancipato dalla tradizione operistica di Purcell e di Händel, e molto vicino a tutte le forme di musica tradizionale, popolare, di strada incarnate da generazioni di minstrels. Il pubblico di questo tipo di spettacolo non è aristocratico, ma borghese, e socialmente e culturalmente meno attrezzato; dalle origini, quello che poi si chiamerà nel Novecento musical, è una formula spettacolare di largo consumo, in cui è centrale, prima della qualità della scrittura musicale, la capacità performativa degli interpreti, tenuti a cantare, suonare, ballare, danzare intorno a intrecci di commedia, poi di vaudeville di matrice francese, oppure di "rivista", intesa come palinsesto informale di vari numeri di spettacolo tenuti insieme dal prestigio di questa o quella cantante o attrice o ballerina. Se l'opera per secoli è stata servizio di corte, finanziata da una ristretta platea concentrata nelle capitali del potere politico e finanziario, il teatro musicale leggero sin dall'Ottocento ha dovuto concepirsi come un

sistema di mercato, capace di rifinanziarsi, di produzione in produzione, la possibilità di mettere in scena un nuovo show: più uno spettacolo funziona, meno si innova, paradossalmente; più un titolo veleggia attraverso centinaia, migliaia di recite redditizie, meno il produttore e il compositore devono inventare un soggetto nuovo, che riavvicini l'audience. In questo senso il musical è stato centralmente negli USA, significativamente in Inghilterra una delle forme di teatro musicale più aderenti al mutare dello spirito dei tempi: dalla gaiezza degli anni Trenta, all'evasione antibellica dei Quaranta, alla retorica conservatrice dei valori piccolo-borghesi degli anni Cinquanta, alla trasgressione hippie di fine Sessanta (Hair di Galt MacDermot: Broadway e Londra nel 1968) e inizio Settanta, alle tematiche politiche degli anni Ottanta (Miss Saigon di Claude-Michel Schönberg, che nel 1989 citando Madama Butterfly di Giacomo Puccini inscena nella Saigon della débâcle americana l'ennesima tragica storia d'amore tra un occidentale e una orientale), a quelle civili e postmoderni dei Novanta, che nel musical americano Rent di Jonathan Larson, andato in prima mondiale a New York nel 1996, a Londra nel 1998, hanno portato in scena il dramma dell'AIDS (il suo autore è morto di quella tisi novecentesca prima di vedere esordire il suo lavoro in scena) e la citazione delle drammatiche e speranzose storie di emarginazione e libertà delle generazioni di giovani creativi (la Bohème, ancora Puccini, insomma, come miniera di stilemi melodrammatici strazianti per tutti i musicali larmoyantes del Novecento).

La più sfolgorante epopea del musical inglese è quella di cui sono protagonisti dagli anni Settanta dell'Ottocento il librettista umoristico William Gilbert e il compositore Arthur Sullivan con l'impresario Richard D'Oyly Carte, a Londra dal 1878 di H.M.S. Pinafore all'esotico Mikado del 1885 con una serie di esilaranti e perfette macchine spettacolari, zampillanti humour e buon gusto: sono i primi mattatori dell'operetta, dopo l'era Offenbach, a ritrovare una miracolosa commistione di raffinatezza letteraria, arguzia mondana, critica di costume, satira sociale. Se Offenbach è letteralmente la coscienza edonistica e autocritica della Parigi di pieno Ottocento, la ditta Gilbert & Sullivan marchia con il suo brand name l'era della Londra vittoriana, ipocrita, opulenta e cinica, ossia gli ultimi due decenni di un secolo imperiale.

Il modello statunitense

Le prime migrazioni oceaniche della matura operetta inglese si innestano negli Stati Uniti, in particolare a New York, e nel suo quartiere teatrale, Broadway, su una costellazione di formule di intrattenimento scatenate e brillanti, il cui primo esemplare manager è Florenz Ziegfeld, che dal 1907 nelle sue Follies traduce nel gusto un po' più carnale del nuovo mondo le bellezze erotiche delle parigine Folies Bergères.

I primi autori del nascente musical americano sono Victor Herbert, irlandese di New York (The Red Mill è del 1906), Rudolf Friml, immigrato boemo, quindi esportatore di veri cromosomi operettistici austro-ungarici (fondamentale la sua Rose Marie del 1924), e infine Sigmund Romberg, ungherese e quindi anche lui operettista geneticamente non modificato, con

il suo Student Price, anch'esso del 1924: con loro ci si porta alle soglie della grande stagione "classica" del teatro musicale americano, che, dagli anni Trenta sino almeno ai Sessanta, proporrà straordinarie generazioni di compositori, producer, registi, coreografi che realizzano quella che sarà la storia del musical americano. Da Jerome Kern a Irving Berlin, da Richard Rodgers (con l'inseparabile librettista Hammerstein), a George Gershwin, Cole Porter, Leonard Bernstein, il cui *Candide* del 1956 e la cui *West Side Story* del 1957 sono tra i capolavori del teatro musicale del Novecento: dal corpo del musical americano, in tutto il mondo si sono stralciate per settant'anni songs che hanno pervaso la colonna sonora della canzone sentimentale e il repertorio di crooner come Frank Sinatra: in questo senso Cole Porter è più noto oggi per le sue "meravigliose canzoni" che per le decine di musical da lui scritti con alterno successo.

Il sistema angloamericano e le produzioni europee di fine secolo

Consegnando, per circoscrivere i campi, la straordinaria stagione cabarettistica/satirica della Germania prenazista al binomio Bertolt Brecht e Kurt Weill, che poi - esule negli Stati Uniti per sfuggire alle persecuzioni naziste - firma nei Quaranta originalissimi capitoli colti del musical americano (si pensi a *Lady in the dark* o *One touch of Venus* o *The firebrand of Florence*) e tornando al West End londinese è difficile distinguere, nella circuitazione regolare che si crea con New York dei titoli di maggior successo, ciò che costitutivamente sia musical europeo e cosa musical americano.

Al di là del Paese natale del compositore, per il musical anglosassone sin dagli anni Trenta si costituisce un sistema produttivo collaudato e indipendente, che ignora il resto dell'Europa, e che soltanto a fine Novecento, in parte per l'egemonia culturale degli USA "liberatori", in parte per l'esaurirsi malinconico del rinnovamento del teatro d'opera, ha cominciato a divenire presenza spettacolare regolare in Germania - primo Paese di penetrazione del musical anglosassone in Europa -, poi in Italia con la Compagnia della Rancia di Saverio Marconi, meno in Francia, dove c'è dagli anni Ottanta e Novanta una discreta linea di produzione di ottimi musical pensati in Francia ma prodotti a Londra, come in particolare i due splendidi spettacoli firmati da Claude-Michel Schönberg (musiche) e Alain Boubil (libretto): *Les Misérables* (che esordisce al Barbican nel 1985) e *Miss Saigon*, forse uno dei più bei musical del secolo, in scena al Théâtre Royal dal 1989; a Parigi, invece, produce l'italiano Riccardo Cocciante negli anni postumi alla sua carriera di cantautore: *Notre Dame de Paris* è del 1998 e *Le petit prince* del 2002.

Ma nel sistema anglo-americano del musical del Novecento molto poco di inglese è penetrato negli States, mentre molto degli States ha abitato e abita i teatri londinesi. Uniche eccezioni sono stati alcuni musical "rock" degli anni Settanta, come il memorabile *Tommy* degli Who (film nel 1975), che a Broadway in forma scenica approda soltanto nel 1993. O il *Rocky horror picture show* di Richard O'Brien, che parte nel 1973 dall'off-West End per diventare poi uno dei feticci cult della controcultura in tutto il mondo,

folgorando subito gli USA (Los Angeles, non a caso, più che New York) e divenendo film nel 1975.

Il musical di Andrew Lloyd Webber e Tim Rice

A Londra, il 22 marzo del 1948, nasce Andrew Lloyd Webber: di formazione classica, nel 1965 viene presentato a un paroliere che si chiama Tim Rice: *Jesus Christ Superstar* (1971), prima musical di successo e poi film epocale, segna l'avvio di una delle più prolifiche, melodiche, fresche, miliardarie vicende del musical del Novecento europeo, tra i cui capitoli compare nel 2004, la versione cinematografica del *Fantasma dell'Opera* (*Phantom of the Opera*), 18 anni dopo l'esordio teatrale. Il film ha la regia di Joel Schumacher e la presentissima collaborazione di Lloyd Webber, che ha voluto che in tutte le edizioni distribuite nei vari Paesi europei i testi delle melodie fossero tradotti ritmicamente e cantati in lingua locale, per espandere quam maxime la ricezione melodrammatica del suo capolavoro glamour. Tratto dal romanzo di Gaston Leroux, il musical di Lloyd Webber, *Il fantasma dell'Opera*, è lo spettacolo teatrale che ha registrato una cifra record di 3 miliardi e 200 milioni di dollari di incassi in tutto il mondo. Dal suo debutto avvenuto il 9 ottobre 1986 all'Her Majesty Theatre, nel West End londinese, è stato visto da oltre 80 milioni di persone. Oltre 65 mila repliche sono andate in scena nei teatri di 18 Paesi, in tutto il mondo. Nell'agosto 2003, lo spettacolo ha festeggiato la sua settemillesima replica londinese. La prima produzione di Broadway del *Fantasma* ha debuttato al Majestic Theatre di New York nel gennaio del 1988, e da allora è diventato il secondo musical più rappresentato della storia di Broadway (dopo *Cats*, sempre di Lloyd Webber), visto da 10 milioni e 300 mila spettatori. Pubblicato nel 1987, il disco tratto dal musical originale, con Michael Crawford nel ruolo del *Fantasma* e Sarah Brightman in quello di *Christine*, è stato l'album di songs da un musical più venduto di tutti i tempi, con i suoi oltre 40 milioni di copie vendute. È stato anche il primo album di questo tipo nella storia musicale inglese ad arrivare in vetta alle classifiche, e da allora ha vinto dischi d'oro e di platino, sia in Gran Bretagna che negli Stati Uniti (nella primavera del 2006, una versione di 90 minuti del musical debutta in un nuovo, modernissimo teatro da 25 milioni di dollari, progettato e costruito specificamente per questa produzione).

Il film di Schumacher ha notevoli affinità estetiche ed emotive con la versione musical per Broadway (2002) della *Bohème* di Puccini o con il sovrecitato, adrenalinico *Moulin Rouge* (2001), firmati dal regista australiano Baz Luhrmann; *Moulin Rouge*, con Nicole Kidman ed Ewan McGregor, è un originale musical cinematografico denso di citazioni: siamo dentro un potente melodramma romantic, che traduce, in codici spettacolari contemporanei, formidabili perduti modelli espressivi dell'Ottocento. Come canta il geniale *Fantasma*-compositore (rinnegato dal successo per la sua orrenda deformità fisica e la sua sindrome maniaco-depressiva), alla sua sensuale, virginale allieva-amata-cantante, seducendola irresistibilmente, *Il fantasma dell'Opera* è, come ogni grande musical del Novecento europeo,

una esemplare sweet intoxication, che concede ancora al canto melodrammatico – defunto, rimpianto anacronismo – una lugubre chance: “Let the dream begin, let your darker side give in to the power of the music”.

Musica e altri linguaggi

Musica, grafica, immagine

La musica ha sempre avuto un’“immagine”; dalle locandine del rock delle origini ai sofisticati sistemi multimediali dei concerti attuali, passando dalle copertine al packaging, ai videoclip e ai siti web. Si costruisce così un territorio importante anche per l’evoluzione complessiva del linguaggio visivo.

Gli anni Sessanta, tra subculture e mercato

Il mercato della musica pop ha offerto spunti molto forti alla storia del graphic design, ad esempio nella definizione del rapporto fra underground e mainstream (per quanto queste due parole possano avere valore oggi), e nella conseguente logica di definizione di stili visuali fagocitati e riproposti dal mercato delle merci, non solo musicale ovviamente. Poi, ha sollevato, sempre più frequentemente specie in tempi recenti, problematiche sinestetiche. Infine, ha anche permesso a progettisti giovani di trovare affermazioni più o meno definitive. Va inoltre considerata l’articolazione del meccanismo di comunicazione messo in moto dall’industria ma anche dall’autoproduzione che, in campo musicale, non si limita certo alle copertine dei dischi (oggi cd).

Una delle prime date fondative è costituita dall’apparizione dei cosiddetti manifesti psichedelici nella California degli anni Sessanta. Wes Wilson, Rick Griffin, Mouse & Kelley, Victor Moscoso sono i cinque riconosciuti maestri di una linea che abbatte i criteri di leggibilità in favore di una visionarietà capace di mescolare radici colte (Secessione viennese e art nouveau) e popolari (kustom kulture e iconografia surf). Anche le copertine si aprono a soluzioni curiose: il fumetto (il leggendario Cheap Trills dei Big Brothers and the Holding Company disegnato da Robert Crumb) o la fotografia debitamente virata. Non va inoltre dimenticata l’importanza delle luci negli spettacoli di allora (al Fillmore e all’Avalon Ballroom, nella fattispecie): le varie crew come Holy Sight firmano regolarmente gli spettacoli finendo nei manifesti con un ruolo non certo secondario. Ciò rappresenta un salto in avanti molto forte rispetto a una tradizione, quella del rock delle origini, ragionevolmente vernacolare (oggi molto riscoperta, invero), legata alle origini contadine del genere, ibridate con influenze provenienti dallo sport (la boxe, in primis). È vero però che il jazz già dagli anni Cinquanta ci ha dato prove raffinate, talora rarefatte, di maturità del visual: pensiamo al caso straordinario di Reid Miles (con il fotografo Francis Wolff) per l’etichetta Blue Note.

Ma negli anni Sessanta la discografia è un mercato già maturo (celebre la scrittura dei Grateful Dead, che impegnano l’etichetta discografica in favore

di concerti gratuiti nell'area di San Francisco). Le belle copertine fotografiche di Jimi Hendrix (1942–1970) sono un prodotto ben confezionato, in linea tuttavia con le emergenze dell'epoca, e non indenne dai meccanismi della censura. Nella contaminazione fra subcultura e mercato giocano anche i Beatles: ne sono un esempio la celebratissima copertina di Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (foto di Peter Blake), con tutti i suoi simbolismi per iniziati; ma anche la coeva banana di Andy Warhol per i Velvet Underground (1967).

Una dicotomia già affrontata dal jazz riguarda strettamente i progettisti grafici: fra unicità e sistema, ovvero fra varietà delle immagini e coordinazione, all'interno di collane o rispetto all'identità della casa editrice. Ciò naturalmente ha un corrispettivo commerciale: la necessità di imporre un grande hit (che il suo visual sia o meno deciso in collaborazione con il musicista) versus l'autorevolezza di alcune etichette che faccia da garanzia sui contenuti. È forse, quest'ultimo, il caso di Atlantic, che negli anni Sessanta si avvale della collaborazione di Paula Scher (delle Pentagram), designer di eccezionale levatura.

Gli anni Settanta e l'esplosione del punk

È un'antinomia cara alla storia del graphic design, quella fra sistema e immagine, fra rigore scientifico e creatività artistica. I primi anni Settanta ci raccontano dell'evoluzione surrealista della visionarietà, cara al decennio precedente, nelle copertine fantasy di Roger Dean. Illustrazione contro fotografia, si potrebbe anche suggerire, nell'ascesa di fotografi celebri come Mick Rock: pensiamo ai ritratti di David Bowie, musicista peraltro, come avremo modo di vedere, estremamente attento al visual. Con un esempio che è una miscela fra le due, in chiave nouveau réalisme: Hipgnosis e la sua storica collaborazione con i Pink Floyd. Nell'orizzonte del glam appare una logica di estetica globale e di coordinazione stilistica che ovviamente trova conferme sulla scena dei concerti, ma che riguarda anche specificamente il progetto grafico: Brian Ferry con i Roxy Music appare come art director, avvalendosi di fotografi quali Nick Deville.

Ma un'altra e più sonora esplosione è all'orizzonte: il punk, dove la grafica ha parecchio da dire, non solo perché, fra locandine e copertine, autori come Jamie Reid (Sex Pistols) impongono uno stile destinato a essere un punto di riferimento; ma anche perché fenomeni correlati come le fanzine (fan-magazine) finiscono per estendere massicciamente le propaggini di questa estetica. La rivista "Rolling Stone" è all'epoca già diventata una celebrità mainstream: da una nascita underground nel 1967, con la chiamata di grafici come Martin Sharp e Richard Neville, provenienti dall'ipervisionaria "Oz"; al progetto di un professionista come Roger Black, sviluppato in contemporanea ai suoi interventi su "Newsweek" e "Harper's Bazaar". La fanzinerie punk si trasforma in editoria: anche in Italia, con "Rockerilla", ad esempio, replicando rudezze destinate a raffinarsi nell'immaginario artificiale della New Wave. Da qui prendono le mosse autori destinati a essere consacrati dal nascente star-system della grafica, legati a etichette che sono

espressione di culture peculiari: Peter Saville e la Factory, Malcom Garret, poco più tardi Vaughan Oliver e la 4AD. La prima vera star nel graphic design formatosi nell'industria musicale è Neville Brody, anche se la sua fortuna è dovuta al mensile "The Face". Si tratta di etichette che non adottano logiche di sistema ma che affidano ormai la loro riconoscibilità alla cifra stilistica di un progettista.

Dai videoclip ai cross media

La nascita del videoclip pone ulteriori problemi, inizialmente scarsamente affrontati, di coordinazione: è pur vero che, essendo la regia compito di altri specialisti, i progettisti grafici si danno da fare anche in questo settore. Un caso italiano è Francesco Messina (Polystudio) nel suo rapporto pluridecennale con Franco Battiato. Una figura che può rivestire in realtà anche il ruolo di produttore; come il sempre nostrano Giacomo Spazio, alle prese con l'edizione, e il graphic design, della più celebre fra le indie (etichetta discografica indipendente) italiane, la Vox Pop.

Tali problematiche sono destinate a consolidarsi negli anni Novanta, a fronte di un mercato ancor più complesso e di una evoluzione tecnologica inusitata (come l'apparizione del web). È ancora il lavoro per le indie a connotarsi attraverso il lavoro di studi come Designers' Republic per Warp. Addirittura, qualche progettista potrebbe vantare di aver coniato (involontariamente) l'immaginario di un genere, come nel caso di Art Chandry con il grunge. Lo sviluppo delle nuove tecnologie riguarda direttamente anche la forma spettacolare della musica sancita, a livello di massa, dagli U2, con un richiamo fra videoclip e proiezioni in scena. L'avvento del cd invece non diminuisce l'importanza del graphic design, anzi pone nuove problematiche di packaging. Sono i gruppi legati alla scena elettronica in realtà a individuare il percorso evolutivo: la scena techno berlinese, fatta di flyers (gli inviti per le serate) e prime proiezioni digitali, è ben rappresentata, in tutto il suo splendore artificiale, dal volume Localizer 1.0 edito in Germania da Die Gestalten Verlag. Ma la fusione è alle porte: Tomato, uno degli studi londinesi più affermati dell'ultimo decennio, vanta al suo interno due componenti della band elettronica degli Underworld.

Strutture specializzate, come la londinese UVA, producono set per concerti e ambientazioni per eventi commerciali (anche sonore). Sempre di graphic design si tratta quando crew come D-Fuse (ex assistenti in Tomato) vincono i primi contest dedicati al settore (Netmage). Anche l'orizzonte del videoclip si allarga: autori come Chris Cunningham, Spike Jonze, Michel Gondry arrivano a due passi, in certi casi, dalla pura sinestesia. Nel caso di Mike Mills (Air, Kelly Watch The Stars), è lecito parlare esplicitamente di matrice comune con il graphic design. Nasce un ambito, quello dei cosiddetti cross media, che ibrida di fatto provenienze, formazioni, mezzi: la grafica è presente in tutte le sue forme (lettering, immagini fisse, diagrammi, elementi di impaginazione) al fianco di riprese video sempre più trattate (e a sempre minor costo) e all'animazione gratificata dall'avvento di Flash, originariamente un programma per il web. Onedotzero, con il suo sito, le sue

release e dvd, i suoi libri (Blur) si preoccupa di monitorare un settore ancora in fase di pieno fermento. Un fermento poliedrico, che prescinde dalle tecnologie. Le copertine di Jonathan Barnbrook, ancora per Bowie, ce lo dimostrano; anche nel mainstream.

Rock e moda

Il discorso sui rapporti tra moda e rock ha spesso inteso la prima come sinonimo di conformismo, il secondo come spazio di sperimentazione di nuove e originali identità visive. Esistono, però, scambi, complicità reciproche e forme di collaborazione diretta tra questi due ambiti della produzione culturale. Rock e moda presentano, infatti, comune attenzione per la centralità dell'immagine, la sperimentazione stilistica e il culto delle celebrità.

L'identità visiva del rock

Nel descrivere la vicenda del rock è difficile separare gli elementi visivi da quelli sonori. I gesti, la mimica, la drammaturgia e la scenografia hanno un ruolo determinante nella dimensione performativa del concerto e, più recentemente, del videoclip. Gli abiti plasmano l'io visibile delle rockstar e continuano ad agire oltre la sfera pubblica del concerto, delle fotografie di scena e delle copertine dei dischi. Fin dal secondo dopoguerra – quando il rock è codificato come genere musicale – la sua storia può essere intesa come un percorso che parte dalla musica e coinvolge la moda o viceversa. È quest'ultimo il caso dei teddy boys, giovani inglesi della working class che ancora prima di ascoltare il rock'n'roll di provenienza statunitense vestono aristocratici completi rétro in stile edoardiano. All'inizio degli anni Cinquanta, essere teddy boys o teds (diminutivo di Edward VII, monarca del Regno Unito dal 1901 al 1910) significa soprattutto commissionare costosi vestiti ai sarti londinesi di Savile Row, ieri come oggi sinonimo di sartorialità britannica. Lo stile neo-edoardiano – con le sue giacche lunghe a doppio petto, i colli e i polsini di velluto e i panciotti fantasia – è così sfarzoso da apparire come oltraggiosa risposta giovanile al razionamento dei generi di abbigliamento, politica attuata dal governo inglese durante il secondo conflitto e ancora vigente nei primi anni Cinquanta. Per il collegamento dei teds al rock'n'roll bisogna attendere almeno il 1955, anno in cui il film statunitense *Blackboard Jungle* trasforma il brano *Rock Around the Clock* di Bill Haley in un successo internazionale. I completi con collo a scialle e giacche lunghe in tartan – indossati nel 1957 dallo stesso Haley e dai suoi Comets in occasione della prima apparizione londinese – combinano gusto neo-edoardiano e recupero dello stile afro-americano zoot-suit degli anni Quaranta. Alla costruzione dell'identità visiva della prima generazione del rock partecipano anche le gonne a ruota con romantici sottogonna spumeggianti, ispirate alla linea di haute couture parigina new look lanciata da Christian Dior nel 1947. Un'altra icona degli anni Cinquanta è la "banana", acconciatura-costruzione lucida e iperbolica come le linee aerodinamiche del design americano e le pinne cromate delle Cadillac. Tra America ed Europa, ci sono i capelli impomatati degli statunitensi Elvis Presley e Little Richard, ma anche quelli dei francesi

Jessé Garon e Isidore Isou (il fondatore del lettrismo) e degli italiani Little Tony e Bobby Solo.

Il dialogo tra rock e moda

Dall'inizio degli anni Ottanta, il tema dei rapporti tra rock e moda ha suscitato una grande attenzione soprattutto in coincidenza con l'emergere di concetti quali sottocultura e street-style, che hanno esaltato l'antagonismo con la moda ufficiale di sartorie, stilisti e riviste patinate. I discorsi sulle sottoculture hanno messo in luce il rock come portatore di valori sociali ed estetici positivi quali libertà, ribellione, autenticità e originalità stilistica, riducendo invece la moda a una forma equivoca di commercializzazione e sfruttamento di tali valori. Così, per esempio, l'antropologo Ted Polhemus (*Street Style*, 1994) intende l'uso frequente del giubbotto nero e zippato da motociclista come bisogno di garantire l'autenticità del musicista, a cominciare da rockstar come Gene Vincent, passando per Jim Morrison, Lou Reed, The Clash fino a Bruce Springsteen e George Michael. Al contrario, Polhemus presenta la traduzione dello stesso giubbotto da parte di stilisti quali Katharine Hamnett, Pam Hogg, Jean-Paul Gaultier, Claude Montana, Thierry Mugler, Gianni Versace e John Richmond come dimostrazione dell'inautenticità di una moda che imita spesso gli stili di strada e l'apparenza delle rockstar.

Ma la moda è una realtà complessa, dinamica e non riducibile a un processo di imitazione. La sua storia è fatta anche di scambi, di forme di complicità e di collaborazione con le altre espressioni culturali. Dagli anni Sessanta, le nuove mode si codificano nel fenomeno delle boutique, i cui gestori sono spesso trend setter, animatori culturali, manager e image maker di musicisti e band emergenti. In altri casi i ruoli si invertono: al culmine del successo, i Beatles aprono a Londra la Apple Boutique, mentre il gruppo Equipe 84 inaugura a Milano il primo Equipe 84 Bazaar nel 1967, cui seguiranno altri 43 negozi in franchising diffusi su tutto il territorio italiano. In quel decennio Londra è il punto di riferimento per le nuove mode, le nuove band musicali e le nuove boutique. Barbara Hulanicki, nella sua autobiografia *From A to Biba* (1983), spiega l'importanza della musica nella vita di una boutique di quegli anni. Parlando della sua Biba, afferma con orgoglio che "il negozio aveva la musica migliore della città, scelta da Elly e Irene. Quando eravamo stanchi, ecco che arrivava Leader of the Pack delle Shangri-Las". Nella psichedelica Swinging London dei Pink Floyd le boutique di culto sono Granny Takes a Trip, I Was Lord Kitchener's Valet e Lord John. Il cambio di scena degli anni Settanta non scardina il connubio tra negozi, produzione di mode e di musica perché, come spiega Malcom McLaren, "la moda sembrava essere il luogo d'incontro di musica e l'arte". Lo stesso McLaren - protagonista della scena punk-rock inglese della seconda metà degli anni Settanta quale manager e image-maker dei Sex Pistols - esordisce a Londra come creatore di abiti e gestore di un negozio di abbigliamento. Nel 1971 McLaren e l'allora compagna Vivienne Westwood (poi divenuta stilista di fama internazionale) si insediano al numero 430 di King's Road, dove il loro negozio dall'identità

camaleontica cambierà spesso nome: Paradise Garage, Let it Rock, Too Fast To Live Too Young To Die e, nel 1974, Sex. Specializzato nella vendita di “rubberwear, glamourwear & stagewear” – recita un annuncio pubblicitario dell’epoca – Sex diventa centro di elaborazione dell’estetica punk. Vi si trovano in vendita maschere sado-maso di gomma, golfini di mohair in colori pop, catene, giubbotti zippati e t-shirt con una contraddittoria iconografia politica che va dal radicalismo anarchico alle svastiche naziste. Nonostante il caso emblematico McLaren e Westwood nel ruolo di stilisti, le resistenze ad accettare la relazione tra punk e moda sono ancora oggi diffuse. Complice di queste resistenze è la promozione, da parte dei media, dell’immagine del punk come puro oltraggio a tutte le norme musicali e sartoriali. Un’interpretazione, questa, condivisa allora dal teorico delle sottoculture Dick Hebdige nel suo fondamentale *Subcultures. The Meaning of Style* (1979), sebbene lo stesso autore abbia ritrattato questa interpretazione già alla fine degli anni Ottanta, considerandola troppo semplicistica poiché in realtà “le iperboli visuali e musicali del punk aiutarono a far prosperare le industrie inglesi della moda”.

Le rockstar tra “simbolismi sartoriali” e culto della celebrità

Il rock e la moda creano e alimentano un immaginario contemporaneo popolato di celebrities. Nel suo *New Society* (1967), la scrittrice Angela Carter racconta gli esiti mediatici del processo per droga ai Rolling Stones: “un elegante scontro di simbolismi sartoriali” tra il giudice in toga e parrucca e i “bellissimi ragazzi in fronzoli, abbigliati nelle tinte del tramonto”. Carter evidenzia l’uso strategico del vestire da parte degli Stones che “hanno sempre usato le armi sartoriali – dagli inizi relativamente sobri (capelli lunghi e sporcia) al famoso paginone centrale del *Daily Mirror* in superdrag”.

Le relazioni tra rock e moda sono lunghe e proficue ed è nel contesto della cultura popolare che elaborano un comune progetto di rottura con le convenzioni visive, di nobilitazione della marginalità sociale e di sperimentazione delle identità multiple fino alla provocazione del cross-dressing. Dopo i Rolling Stones in superdrag, è la volta del glam rock degli anni Settanta con Marc Bolan in abiti di lamé e David Bowie vestito da Ziggy Stardust con piume e lustrini. Grace Jones e Annie Lennox divengono icone glamour degli anni Ottanta indossando completi da maschio dominante, mentre Kurt Cobain in abiti da ragazzina fa parte dell’immaginario più dimesso del grunge dei primi anni Novanta. Nel corso degli ultimi cinquant’anni le star del pop-rock emergono come potenti agenti provocatori di nuove mode, testimonial delle mode stesse e promotori di firme dello stilismo. A volte la consanguineità tra moda e musica è particolarmente evidente, come nel caso della fashion designer inglese Stella McCartney, figlia dell’ex Beatles Paul McCartney.

La moda contribuisce a creare un’aura divina intorno alle rockstar contemporanee e *Rock and Royalty* (1996) di Gianni Versace si basa sulla convinzione che le rockstar siano oggi i nuovi reali. In questo libro fotografico – che si apre con la doppia dedica dello stilista italiano a Lady

Diana “che ha reso glamour i reali” e a Elton John “che è diventato un 'sovrano' del rock” – sfilano le immagini di Tina Turner, Sting, Prince, Madonna, Elton John e Jon Bon Jovi, tutti interpreti delle collezioni Versace dei primi anni Novanta. Le rockstar continuano a essere protagoniste della scena mediatica, anche se a volte in modo più profano, come nella campagna pubblicitaria primavera-estate 2000 del marchio d'abbigliamento italiano Diesel. Concepita come parodia di un giornale scandalistico intitolato ironicamente *It's Real*, la campagna segue in modo ossessivo una finta country rockstar di nome Joanna, restituendone la vita “Day by day. Minute by minute”.

I compositori e la danza

Nel Novecento, la danza e la musica affrontano un profondo rinnovamento estetico e tecnico, con il superamento delle convenzioni accademiche e un rinnovato rapporto con altre forme artistiche. A partire dal sodalizio tra Chajkovskij e Petipa nell'ambito del balletto romantico fino alle ricerche dell'avanguardia più iconoclasta condotte dalla coppia Cage-Cunningham, molti compositori del XX secolo, attratti dalle nuove possibilità espressive del balletto moderno, hanno contribuito all'ampliamento delle potenzialità offerte dal rapporto fra musica e danza, collaborando strettamente con i coreografi più innovativi.

Il rinnovamento del balletto

All'inizio del Novecento, nel panorama della danza europea detta ancora legge il balletto romantico, nato da una visione idealistica della vita, nel quale la tecnica di base esalta la leggerezza femminile e la verticalità dei movimenti; attraverso il tutù e le punte, la prima ballerina viene mitizzata, innalzata a divinità. La scuola del balletto romantico, nata in Italia all'inizio dell'Ottocento, sviluppatasi a Parigi e poi approdata in Russia nella seconda metà del secolo, raggiunge nei teatri imperiali di Pietroburgo il massimo splendore grazie al coreografo marsigliese Marius Petipa (1818-1910). Nel periodo in cui egli dirige il teatro fino al suo congedo (1904) vengono presentati i tre capolavori di Pëtr Il'ic Chajkovskij (1840-1893): *La bella addormentata nel bosco* (1890), *Lo schiaccianoci* (1892) e *Il Lago dei cigni* (1895). Per la prima volta si assiste a una compiuta cooperazione tra compositore e coreografo: una rivoluzione intellettuale e un modello canonico, il cui risultato è una musica “danzante” per eccellenza, che ancora oggi non teme confronti.

Un altro avvenimento decisivo per il rinnovamento del balletto è l'arrivo a Pietroburgo nel 1905 di Isadora Duncan (1877-1927), proveniente dagli Stati Uniti. Ignorata in patria, è ammiratissima a Londra, Parigi, Vienna e Berlino: abolite punte e scarpette, balla scalza, usa tuniche al posto del tutù e considera la nudità il massimo della purezza. Il suo stile si ispira alla scultura greco-romana con gesti plastici e atletici. Il giovane Michail Fokin (1880-1942), ballerino e coreografo, trova nelle proposte della ballerina americana un sostegno alle sue idee riformatrici, mentre l'impresario Sergej Diaghilev

(1872–1929), con la compagnia dei Ballets Russes, dà vita a uno straordinario movimento intellettuale che coinvolge tutti gli artisti più rappresentativi dell'epoca e stabilisce con Igor Stravinskij (1882–1971) un'intesa, umana e artistica, esemplare e irripetibile.

Molti compositori del Novecento sono stati attratti dalle nuove possibilità espressive del balletto moderno; danza e musica sono così progredite insieme, con un costante influsso reciproco. Il balletto romantico si era basato su musiche orecchiabili di scarso valore, largamente stereotipate: con Chajkovskij e Delibes il livello musicale del balletto migliora notevolmente, ma le composizioni strutturalmente più complesse provocano un certo smarrimento sia nei coreografi meno aggiornati che negli spettatori più conservatori.

Tuttavia, ancor prima dell'apparizione di Stravinskij, Béla Bartók (1881–1945) e altri compositori d'avanguardia sulla scena del teatro coreografico, la danza d'arte ha intrapreso un processo di metamorfosi estetica in parallelo con il riaccendersi dell'interesse, anche nel mondo del balletto romantico, verso il folklore e le tradizioni popolari: nascono così le danze polovesiane del Principe Igor (1909) di Borodin/Fokin, Shéhérazade (1910) e Il gallo d'oro (1914) di Rimskij-Korsakov/Fokin.

Da Debussy a Schaeffer

In Francia, fra i compositori affascinati dalla danza, Claude Debussy (1862–1918) nel 1911 scrive *Le martyre de Saint-Sébastien*, oratorio scenico su testo di Gabriele D'Annunzio, per la danzatrice Ida Rubinstein, e l'anno seguente dà il permesso di utilizzare il *Prélude à l'après midi d'un faune* per l'interpretazione coreografica di Vaslav Nijinskij: sarà un memorabile scandalo, prima ancora del *Sacre stravinskiano*. Nel 1913, su commissione dello stesso Diaghilev, compone il poema danzato *Jeux*, un passo a tre accolto con una certa indifferenza dal pubblico.

Maurice Ravel (1875–1937) contribuisce al repertorio dei Ballets Russes con *Daphnis et Chloé*, tratto dal romanzo ellenistico di Longo Sofista, con la coreografia di Fokin: ambientato in una Grecia mitologica e incantata, è un lavoro in cui tutte le risorse strumentali sono impiegate per creare seduzioni sonore, delicate figure di danza, o momenti di vibrante forza dionisiaca. Altre sue partiture, nate inizialmente per una fruizione concertistica, vengono riadattate per la danza: su sollecitazione della danzatrice Nina Trouhanova, i *Valses nobles et sentimentales* (1911) sono riproposti con il titolo *Adelaïde ou le langage des fleurs*, mentre di *Ma Mère l'Oye* (1912) viene adattata una versione orchestrale. Sono invece espressamente concepiti per il balletto *La valse* (1920) e il famosissimo *Boléro* (1928) dedicato a Ida Rubinstein. Dello stesso periodo è *La Péri* (1912) di Paul Dukas, elegante composizione influenzata dai modelli russi.

Manuel De Falla (1876–1946) compone per la danza, oltre a *El amor brujo* (1915), *El sombrero de tres picos* (1917), in cui elementi melodici popolari

spagnoli si combinano con stilemi neoclassici, che troveranno nel Pulcinella (1920) di Stravinskij, una rappresentazione più organica.

Tra il 1920 e il 1925 la scena teatrale parigina è attraversata dalla compagnia di ballo svedese, fondata da Rolf De Maré, che si avvale dell'audace coreografo, direttore e primo solista Jean Bîrlin: a lui si deve il lancio del Gruppo dei Sei con lo spregiudicato lavoro collettivo Les mariées de la Tour Eiffel (1921). Tra i successi più significativi dei Ballets suédois si deve ricordare La création du monde, con musiche di Darius Milhaud (1892–1974), su un soggetto di Blaise Cendrars, scene e costumi di Fernand Léger, rappresentato per la prima volta a Parigi, al Théâtre des Champs-Élysées, il 25 ottobre 1923.

All'avvio del Novecento il panorama del balletto in Italia si presenta piuttosto spento rispetto agli ultimi decenni dell'Ottocento. Nei primi trent'anni, dopo l'ubriacatura dei "balli grandi" (Excelsior in testa) si verifica una battuta d'arresto dovuta in gran parte alla negligenza e incompetenza di pubblico e critica. La danza rinnovata dalla compagnia dei Ballets Russes non viene recepita ed è tacciata di spirito elitario.

Una svolta decisiva si presenta con l'arrivo in Italia del coreografo ungherese Aurelio M. Milloss (1906–1988): egli realizza una riforma simile a quella promossa da Dzagilev agli inizi del secolo, invitando i grandi pittori a realizzare scene e costumi delle sue creazioni e collaborando attivamente con musicisti e compositori di fama internazionale.

Particolare importanza ha l'incontro con Béla Bartók, con il quale stabilisce una profonda intesa, a partire dal celebre Mandarinino meraviglioso andato in scena alla Scala il 12 ottobre 1942, poi ripreso in numerosi teatri in Italia e all'estero. Millos realizza la coreografia anche di un altro balletto composto da Bartók, Il principe di legno (1950), e di musiche preesistenti del compositore connazionale.

Il movimento centroeuropeo a favore della danza libera, che in Italia ha avuto deboli echi incontrando difficoltà ricettive, ha trovato uno dei terreni più fertili in Francia, dove si sono sviluppate geniali personalità di coreografi, artefici insieme ai compositori di realizzazioni eccezionali. Roland Petit (1924–), allievo di Serge Lifar ed enfant prodige della danza, firma appena ventenne i capolavori Les forains (1945) su musica di Henri Saguët e Le jeune homme et la mort, su brani di Johann Sebastian Bach orchestrati da Ottorino Respighi e libretto scritto in collaborazione con Jean Cocteau.

Maurice Béjart (1927–2007), fondatore del Ballet du XXème siècle e del Lausanne Ballet, attivo per la maggior parte della sua carriera fuori del suo Paese, proprio per il Ballet de l'Etoile di Parigi ha creato il suo primo capolavoro, Symphonie pour un homme seul, su musica concreta di Pierre Henry e Pierre Schaeffer, concepita come la rappresentazione coreutico-musicale dell'uomo moderno.

Unione Sovietica e Stati Uniti

Se molte componenti della danza moderna sono state esportate dalla Russia, grazie a Diaghilev e ai migliori elementi della sua compagnia, il “balletto russo”, attivo e celebre all'estero, in patria si tiene quasi orgogliosamente estraneo alle moderne esigenze di rinnovamento e di libera ricerca. Lo sperimentalismo, che subito dopo la rivoluzione d'ottobre investe vari settori della cultura, si presenta meno efficacemente nel mondo del balletto. Verso la metà degli anni Venti rinascono le scuole con un'impostazione classicista, in accordo con la politica culturale sovietica: il primo successo di netta ispirazione socialista è costituito da *Il papavero rosso* (1927) di Reinhold Moricevic Glière.

Nel 1936 si svolge a Mosca un festival della danza popolare e nello stesso anno viene istituito un organo di Stato volto alla rinascita pedagogica del ballo folklorico: due avvenimenti di fondamentale importanza ai quali si aggiunge nel 1937 la fondazione della compagnia di danza popolare dell'URSS. Sono queste impostazioni a fornire le basi per le creazioni dei musicisti e coreografi della nuova generazione. Nell'ambito del balletto d'arte, i vertici espressivi sono rappresentati dalla produzione di Prokof'ev (1891–1953); tornato in patria dopo una lunga permanenza in Europa, già ha al suo attivo quattro partiture ballettistiche (*Chout*, 1920; *Le pas d'acier*, 1925; *L'enfant prodigue*, 1928; *Sur le Borysthène*, 1932), caratterizzate da notevole diversità nei contenuti e modernità delle soluzioni espressive. Messo di fronte alla tradizione di stampo classico, Prokof'ev concepisce una sorta di versione coreografica del melodramma, dando sfogo all'invenzione melodica. *Romeo e Giulietta* (1935–1936), *Cenerentola* (1940–1944) e *La favola del fiore di pietra* (1948–1950) sono i tre balletti del periodo sovietico: i primi due sono capolavori in cui è molto curata la caratterizzazione dei personaggi secondo la lezione di Chajkovskij; nell'ultimo, basato su leggende popolari russe, l'autore si piega all'estetica del realismo socialista.

L'altro grande compositore che si dedica al balletto è Dmitrij Sostakovic (1906–1975). Coltiva inizialmente uno stile “modernista” che riscuote scarsi consensi; i suoi primi due lavori *L'età dell'oro* (1930) e *Il bullone* (1931) vengono ingiustamente disapprovati dalla critica sovietica e il terzo, intitolato *Il limpido fiume* (1935), è addirittura oggetto di censura. Tali accoglienze inducono il compositore ad abbandonare il genere del balletto per farvi ritorno durante l'ultimo anno di vita con un lavoro, *I sognatori* (1975), che rielabora le soluzioni precedenti.

Maggiore fortuna incontrano balletti tradizionalisti come *Gajaneh* (1942), di Aram Khačaturian, in cui si fondono elementi folklorici con motivi ideologico-rivoluzionari. Anche in anni più vicini a noi, il balletto russo ha conservato alcune caratteristiche peculiari: da Borodin a Khačaturian, da Čajkovskij a Stravinskij, il motivo di fondo che accomuna tutti è l'elemento popolare della danza, terreno sul quale la coreografia si è sviluppata in una dimensione internazionale nelle scuole del Kirov di Leningrado e del Bolschoi di Mosca, dai quali sono provenuti gli insuperabili e leggendari ballerini e coreografi esuli come Rudolf Nurejev e Michail Barishnikov.

Il sodalizio artistico fra il coreografo Merce Cunningham (1919–2006) e il compositore John Cage (1912–1992) rappresenta un altro fulgido esempio della possibile complementarità fra danza e musica, e costituisce una delle più importanti rivoluzioni coreiche del secondo Novecento. Seguaci del buddismo Zen, entrambi rifiutano gli psicologismi e la dimensione emotiva come motore drammaturgico: si affidano perciò al metodo aleatorio creando separatamente le loro composizioni, musicale e coreutica. Allievo di Martha Graham, Cunningham ha preso in seguito le distanze dalla modern dance nordamericana e si è riavvicinato alle linee pure e astratte della tecnica classica seguendo George Balanchine, uno degli ultimi geniali coreografi dei Balletti Russi. Con Cage, attua una rivoluzione del proprio linguaggio artistico che provoca un clamoroso divorzio tra suono e movimento, da cui la nascita di un nuovo rapporto basato sulla durata delle due partiture, senza alcuna diretta interrelazione narrativa. Fra le opere nate dalla loro collaborazione: Variation V (1965), How to Pass, Kick, Fall and Run (1968), Travelogue (1977).

I Ballets Russes

I Ballets Russes (1909–1929), fondati e diretti dal colto impresario Sergej Diaghilev, hanno trasformato lo spettacolo di balletto da amabile divertissement a creazione artistica completa e significativa basandosi sulla collaborazione interdisciplinare tra straordinari danzatori (Anna Pavlova, Tamara Karsavina e Vaclav Nijinskij) e coreografi (Michail Fokin, Vaclav Nijinskij, Leonid Mjasin, Bronislava Nijinskaja e George Balanchine), musicisti di genio (Igor Stravinskij, Claude Debussy, Erik Satie), pittori d'eccezione (Lev Bakst, Pablo Picasso), librettisti d'avanguardia (Jean Cocteau) e celebri costumisti (Coco Chanel).

Diaghilev, Fokin e la fondazione di un'istituzione della danza

I Ballets russes nascono nel 1909 grazie all'intuito infallibile e all'abilità nel tessere relazioni facoltose di Sergej Diaghilew (1872–1929), direttore artistico e impresario capace di fungere da catalizzatore di una stupefacente messe di talenti provenienti dalla danza, dalla musica e dalle arti figurative e di dare in tal modo vita a una delle realtà ballettistiche più innovative della prima metà del Novecento.

Appartenente a una facoltosa e colta famiglia di commercianti di vodka della provincia russa, Diaghilev si trasferisce a San Pietroburgo per proseguire gli studi universitari e musicali. Frequenta assiduamente un mondo artistico allora in fermento, aperto alle avanguardie occidentali e capace di rielaborarle in modo originale fondendole con la propria cultura. Organizza importanti mostre di pittura ed è tra i fondatori della rivista "Mir Iskusstva" ("Il mondo dell'arte"), un raffinato periodico pubblicato dal 1899 al 1904, dedicato prevalentemente alle arti figurative, ma attento anche alla musica, alla letteratura, all'architettura, al design industriale e al teatro. Deciso a far conoscere all'estero l'arte del proprio Paese, nel 1906 cura la sezione dedicata all'arte figurativa russa nell'ambito del tradizionale Salon di Parigi.

L'anno successivo organizza un festival di musica russa al Théâtre de l'Opéra dove, nel 1908, allestisce il Boris Godunov (1874) di Modest Musorgskij (1839–1881). Nel 1909, oltre a un programma musicale che include opere di Aleksander Borodin, Nikolaj Rimskij–Korsakov e Michail Glinka, porta nella capitale francese, al Théâtre du Châtelet, un gruppo di danzatori in congedo estivo dai Balletti imperiali del Teatro Marinskij di San Pietroburgo, forse non pienamente soddisfatti delle possibilità offerte loro da uno dei templi della tradizione, già scosso da uno sciopero di ballerini e allievi in cerca di miglioramenti economici e maggiori libertà artistiche. Il gruppo di eccezionali danzatori, tra cui spiccano Anna Pavlova, Tamara Karsavina e Vaclav Nijinskij, ottiene un successo prorompente: nascono i Ballets russes. L'anno seguente, soltanto la danza animerà l'ormai attesa "Saison russe". A partire dal 1911 la compagnia diventerà stabile: il coreografo, Michail Fokin, e il primo ballerino, Nijinskij, si dimettono dal Teatro Marinskij, seguiti da altri colleghi. Il gruppo, che non si esibirà mai in patria, verrà in seguito integrato da danzatori provenienti da altri paesi europei che assumeranno nomi d'arte russi, in modo da non incrinare l'aura esotica che si rivela uno degli ingredienti di una formula quasi magica, capace di sedurre intellettuali, artisti, ballettomani e semplici ammiratori nei maggiori teatri d'Europa e d'America.

Il cartellone della prima stagione parigina offre quattro balletti, Le pavillon d'Armide, Le Festin, Les Sylphides e Cléopâtre, oltre alle Danses polovtsiennes incluse nel Principe Igor di Borodin, tutti coreografati da Fokin (1880–1942), che riallestisce alcuni lavori da lui stesso ideati per i Balletti Imperiali del Teatro Marinskij e crea nuove coreografie. Si tratta di opere non rivoluzionarie, ma che trovano le proprie ragioni in temi esotici e romantici, in un linguaggio di movimento radicato nel ricco vocabolario della danza accademica ma deciso ad abbandonare la pantomima e il decorativismo sentiti come superflui, alla ricerca di modalità adatte a esprimere il tema proprio di ogni balletto con una fluidità e una naturalezza forse non insensibili al passaggio di Isadora Duncan da San Pietroburgo, nel 1904 e nel 1905. I successivi L'oiseau de feu (1910), Le Spèctre de la Rose (1911) e Petruska (1911) rimangono tra le creazioni più popolari del repertorio dei Ballets Russes. Il pubblico viene ammaliato dal talento eccezionale dei solisti e dalla qualità del corpo di ballo, dallo sbalorditivo splendore delle scene e dei costumi (opera di pittori del calibro di Lev Bakst e Aleksander Benois), dalla compattezza determinata dalla breve durata dei brani. Hanno inizio le collaborazioni eccellenti con compositori fondamentali per la storia della musica del Novecento. Igor Stravinskij (1882–1971) crea la partitura ricca di pagine originali de L'oiseau de feu e quella di Petruska, con cui, interpretando musicalmente il dramma ambientato nella colorata Russia di una fiera, conquista il proprio stile tra potenza dinamica, liricità e coerenza logica.

Le coreografie di Nijinskij e Massine

Una volta consolidato il proprio successo, Diaghilev si permette scelte più audaci. Nel 1912 affida il ruolo di coreografo principale a Nijinskij, già osannato come carismatico interprete dalla tecnica sbalorditiva, artista fondamentale per il rilancio di una danza maschile da tempo scivolata in secondo piano rispetto a quella femminile. Nascono *L'Après-midi d'un faune* (1912), sul *Prélude* di Claude Debussy, che firma anche la partitura di *Jeux* (1913), e lo scandaloso *Le Sacre du Printemps* (1913), per cui Stravinskij crea musiche di dirimpente attualità, connesse a una tradizione russa riletta in modo assolutamente personale; *Till Eulenspiegel* (1916) si appoggerà su una più quieta e datata composizione di Richard Strauss. I temi trattati sono insoliti (*L'Après-midi d'un faune* è incentrato sulla palesata scoperta della sessualità, *Jeux* mette in scena un triangolo amoroso tra tennisti) e il linguaggio di movimento si fa innovativo, tanto da essere poco compreso dal pubblico e da suscitare profondi malumori tra i danzatori, costretti a passi, posizioni e ritmi vicini a certe modalità sviluppate negli stessi anni dalla danza libera centroeuropea e poco adatti a corpi forgiati dalla tecnica accademica.

Durante la prima guerra mondiale i Ballets Russes sopravvivono a fatica, soprattutto grazie a una tournée americana a cui partecipa anche Nijinskij, che, ormai sull'orlo della follia e in completa rottura con Diaghilev (il quale non gli perdona di averlo tradito, sposandosi), abbandonerà definitivamente la compagnia nel 1917. Prende il suo posto Leonid Mjasin (1895–1979), noto come Léonide Massine, abile danzatore di carattere del Teatro Bolshoi di Mosca. Con *Les femmes de bonne humeur* (1917), *La Boutique fantasque* (1919), *Le Tricorne* (1919) e *Pulcinella* (1920), Mjasin apre una nuova fase per i Ballets Russes. Si tratta infatti di lavori in cui complesse vicende vengono raccontate da movimenti oscillanti tra la danza e il mimo, caratteri ben delineati, senso dell'ironia e gusto per il grottesco. Rimane una cifra costante l'attenta cura dell'aspetto visivo, grazie alla collaborazione di artisti come Michail Larionov, Henri Matisse e Pablo Picasso, che firma le scene, i costumi e il siparietto di *Parade* (1917), decisiva svolta verso l'europeizzazione dei Ballets Russes: Guillaume Wilhelm Apollinaire scrive il programma di sala, il libretto è firmato da Jean Cocteau e la musica da Erik Satie, che sceglie di inserirvi suoni tratti dalla vita quotidiana, come quelli prodotti da una macchina da scrivere.

1921–1929

Nel 1921 Diaghilev, sentitosi ancora una volta tradito a causa di una donna, allontana Mjasin. Il repertorio della compagnia torna nell'abbraccio sicuro della tradizione: a Londra debutta *The Sleeping Princess* (1921), un estratto da *La bella addormentata nel bosco* (1890) decorato sontuosamente da Bakst, con le classiche coreografie di Marius Petipa arricchite da alcuni inserti creati da Bronislava Nijinskaja (1891–1972), sorella di Vaclav, già danzatrice della compagnia fino al 1914. Nijinskaja crea *Les Noces* (1923), ennesima tappa della fertile collaborazione con Stravinskij, *Les Biches* (1924), su una partitura del ventiquattrenne Francis Poulenc che include sonorità jazz, e *Le*

train bleu (1924), con i costumi di Coco Chanel. Si tratta di opere antinaturalistiche, irriverenti e chic, volutamente lontane dalla tradizionale sintassi del balletto classico, che nascono nell'atmosfera solare e raffinata di Montecarlo, dove la compagnia ha preso sede.

Il giovane George Balanchine (1904–1983), già allievo del Teatro Marinskij, sarà l'ultimo promettente coreografo dei Ballet Russes. Apollon Musagète (1928), capolavoro esemplare di un luminoso stile neoclassico nato sul libretto e sull'omonima partitura offerti a Diaghilev da Stravinskij, Le Bal (1929), con le scene e i costumi di Giorgio De Chirico, Le Fils Prodigue (1929), sulla musica di Sergej Prokof'ev, sono tra le prime creazioni di un artista che segnerà in modo indelebile la coreografia del Novecento.

Alla morte di Diaghilev, avvenuta a Venezia nel 1929, nessuno è in grado di prendere il suo posto e i Ballets Russes si dissolvono, dando origine a varie compagnie che sopravviveranno brevemente sull'eco della fama del gruppo originario.

L'importanza dei Ballets Russes va però ben oltre la loro ventennale esistenza. Creatori di un repertorio ancora vivo, tuttora danzato nelle versioni originali o reinterpretato dai coreografi di oggi, hanno fatto conoscere in Occidente capolavori del balletto russo tardo-romantico, come Il lago dei cigni e La bella addormentata, e riportato nella propria patria di origine Giselle (1910), massima espressione del balletto romantico francese. Hanno disseminato nel mondo danzatori, coreografi e maîtres de ballet capaci di incidere profondamente sull'arte della danza nel proprio Paese di adozione, come George Balanchine negli Stati Uniti, Marie Rambert in Gran Bretagna e Serge Lifar in Francia. Hanno ripulito la tecnica della danza accademica da quella che veniva sentita come una patina del passato e l'hanno resa asciutta e fluida, carica di senso. Hanno creato opere dalla raffinata compattezza stilistica, spesso innovatrici e radicali, fondate sulla collaborazione interdisciplinare tra straordinari danzatori e coreografi, musicisti di genio, pittori d'eccezione, librettisti d'avanguardia e celebri costumisti. Hanno modificato l'idea di spettacolo di balletto, che, in sintonia con la sensibilità contemporanea, da amabile divertissement si è trasformato in opera completa e significativa.

La balera, la discoteca, il club

I balli accompagnano l'evoluzione del tempo libero rappresentando un'importante cartina di tornasole riguardo alle tematiche del corpo, dell'interazione sociale e di coppia. All'inizio del secolo le danze del jazz soppiantano i vecchi valzer e impongono un nuovo approccio al ballo, basato sulla centralità della tradizione afroamericana. Dagli anni Venti un posto centrale è occupato dalle danze latino-americane, mentre dagli anni Cinquanta è la cultura giovanile a dettare le regole, prima con le danze legate al rock, poi con il mito della discoteca che viene a soppiantare la vetusta balera.

Le danze della Jazz Age

Il ballo segna un importante filone nell'evoluzione del tempo libero: nelle sue molteplici manifestazioni esso rispecchia, a volte perfino anticipandolo, il processo d'integrazione sociale, le dinamiche di coppia, la costruzione dell'identità individuale.

Forma di comunicazione non verbale per eccellenza, il ballo ha saputo veicolare le strategie dell'industria dell'intrattenimento e la riscoperta del corpo, ponendosi in un ambiguo, affascinante crocevia fra desiderio e logiche economiche. Ogni momento del Novecento è stato caratterizzato da uno o più balli alla moda, che spesso non sono durati più di una stagione. Alcuni tuttavia, specie se espressione di una cultura e non invenzioni a tavolino, sono sopravvissuti al loro tempo entrando nell'immaginario del pubblico occidentale: è il caso del tango, del flamenco, o del samba, emersi agli inizi del secolo in contesti di forte urbanizzazione, proletarizzazione e contaminazione fra razze e classi sociali.

Ai primi del secolo i centenari valzer, polka e mazurka non entusiasmano più. Perfino Johann Strauss figlio tenta di modernizzare la regina delle danze rallentandone i tempi, mentre in America comincia a diffondersi il boston, o valzer lento. Al piglio saltellato della polka si sostituiscono two-steps (americani) e one-steps (inglesi). La maxixe brasiliana, introdotta già dal 1890, e il cake-walk (1905 ca.) giungono a liberare le gambe dalla rigida disciplina di giri e passi scivolati che domina la danza europea. Da allora, con sempre maggiore rapidità, si adottano tutta una serie di balli dell'America centrale nello sforzo di rimpiazzare ciò che è andato perduto nel Vecchio Continente: varietà, forza ed espressività del movimento spinto fino alla grottesca deformazione di tutto il corpo.

Il nucleo originario da cui prende forma una nuova idea di ballo è il ragtime, un genere musicale che dà il via a un vasto gruppo di danze denominate "ragtime dances". L'America si muove a passo di cake-walk, la preferita delle ragtime dances, ma anche a Vienna le giostre del Prater girano a tempo di ragtime mentre a Londra gli organi a vapore lo diffondono nelle strade e le fanciulle scozzesi si lanciano nelle tradizionali danze delle Highlands al suono di Maple Leaf Rag eseguito dalle cornamuse.

Primo laboratorio interrazziale, che vede musicisti bianchi e neri suonare nelle stesse orchestre, il ragtime marchia in modo definitivo il destino del ballo popolare nel Novecento: un ballo - sia che si tratti di fox-trot o di rock'n'roll, di breakdance o di salsa - fondato principalmente su una qualche tradizione musicale/coreografica afro-americana e sulle molteplici manifestazioni che questa produce dall'incontro con le coeve tradizioni bianche, siano esse europee, nord o sudamericane.

Se il tango esprime una concezione vecchio stampo del rapporto uomo-donna, il fox-trot mette in campo un'inedita parità fra i sessi, nell'epoca delle suffragettes e dei primi movimenti di liberazione della donna. Il fox-trot, una danza in ritmo binario sincopato con il terzo tempo accentuato, ha

un forte impatto sulle classi medie, diversamente dal tango e dalle ragtime dances, in voga presso le classi popolari.

La mania del ballo diventa un'ossessione intorno al 1913, l'anno in cui il tango sbarca in Europa (Parigi), proveniente da Buenos Aires, dove era la danza nazionale già dal 1880. Nel 1925 dilaga il charleston, osannato come l'apoteosi dei "ruggenti" anni Venti: qui i muscoli e l'agilità prevalgono sull'eleganza e la leggiadria, mentre le sale da ballo cominciano a ospitare quelle evoluzioni ginniche che le caratterizzeranno sempre di più nel corso del Novecento.

Il tango e le danze latine

Il tango argentino, prodotto dall'accoppiamento del tango andaluso con il tamburo africano, si sviluppa nei barrios, nei bordelli e nei caffè dove si ritrovano, a fine secolo, i compadritos, sorta di teppisti urbani dagli abiti sgargianti, dediti ad alcol, tabacco e donne. Il tango, al pari del jazz, del flamenco, del samba, non è solo un genere musicale ma un modo di essere e come i suoi consimili nasce attorno al 1880 ai margini di città-porto dove la popolazione interna che si era spostata dalle zone rurali si incontra con una nuova ondata di migrazione esterna, anzitutto italiana. Con la febbrile audacia dei suoi passi allacciati e delle sue figure cariche di allusioni sessuali, il tango conserva un'aura di peccato e di maledizione anche quando viene assimilato dalla società europea, che sulla scia di quel successo lancia la moda dell'esotico latino-americano: è la volta della beguine, dal ritmo lento e suadente; del bolero, gonfio di retorica; della rumba, che impazza nella New York degli anni Trenta grazie all'orchestra di Xavier Cugat. Dagli anni Cinquanta in poi le danze latino-americane giocheranno un ruolo sempre più centrale nell'economia del ballo: nei Cinquanta arrivano il mambo e il cha cha cha, di provenienza cubana. Nei Settanta si diffondono salsa e merengue, di origine caraibica. Ma la danza latina per eccellenza è il samba, partorito a Rio de Janeiro a cavallo tra Ottocento e Novecento e ufficializzato a partire dal 1928 con l'istituzione delle "scuole di samba": una tradizione che fa del ballo il momento principale - caso unico al mondo - nella vita dei "carioca" durante i festeggiamenti del carnevale.

Dalla balera alla discoteca al club

Se le sale da ballo americane degli anni Venti e Trenta tendono a un lusso di ispirazione hollywoodiana, in Italia la pista da ballo, che prende il nome di balera, ha aspirazioni più modeste. Coperta o scoperta, generalmente in periferia o in campagna, la balera è un'istituzione che deriva dal bal publique francese affermatosi sin dal XV secolo dapprima nei giardini e nelle piazze, poi - a partire dal XVII secolo - nei luoghi chiusi e nei teatri. Il complessino che esegue i balli è originariamente costituito da una fisarmonica, un clarinetto, un contrabbasso, un sassofono e un violino. Ma con gli anni la formazione base si è modificata di molto fino ad assomigliare in tutto e per tutto a un gruppo pop. Il repertorio è formato dalle cosiddette danze di sala, largamente standardizzate: le danze del liscio - valzer (viennese e inglese),

quick step, slow fox, tango, polka, mazurka – le danze “latino-amicane” (samba, rumba, cha cha cha, paso doble, jive) e qualche concessione alle mode del momento (dalla lambada alla macarena). Nella balera tutti ballano con tutti, giovani e adulti, vecchi e bambini, senza discriminazioni sociali, estetiche o sessuali (per esempio due donne o due uomini tra loro).

Con l'avvento del rock'n'roll assistiamo a un'altra svolta, che divide il mondo del ballo in due: i balli per i giovani e quelli per gli adulti. I primi trovano casa in locali appositi ed esclusivi, dove si balla con i dischi manovrati da un disc-jockey. Ai secondi resta il monopolio di balere e dancing. Se i balli del passato erano centrati su piedi e gambe che dovevano eseguire passi obbligati, i balli della generazione rock investono tutto il corpo. Non si tratta più di disegnare sul suolo complicate figure geometriche, quanto di “sentire” il ritmo e muoversi secondo il proprio istinto. Nei primi anni Sessanta si assiste a una vera esplosione di mode stagionali, delle quali solo il twist, l'hully-gully e il limbo sopravviveranno. Sono una trentina di balli, diversi tra loro per piccole trovate coreografiche anche se, sul piano musicale, sono tutte filiazioni del rock'n'roll. Ma se questo è ancora un ballo figurato, centrato sulla coppia, col twist – il prototipo dei nuovi balli giovanili – si balla senza contatto fisico, stando l'uno di fronte all'altra. Lo shake, ballabile su qualsiasi disco ritmato (dal beat al r&b), rende poi superflua anche la coppia. È il ballo che emancipa definitivamente dai vincoli formali lanciando una filosofia individualista del danzare: da soli, in cerchio, o davanti a uno specchio.

A metà degli anni Settanta tornano in auge le danze nere e latine e la disco music innesca un gigantesco revival del ballo, anche di coppia (hustle, robot, freestyle), favorito da una produzione indirizzata esclusivamente alle discoteche. La discoteca diventa infatti il nuovo tempio della (post) modernità: palcoscenico di quel narcisismo di massa teorizzato da Christopher Lasch, essa si trova a rappresentare un modello di vita per milioni di giovani in cerca di un riscatto sociale che solo il ballo può offrire.

Il mito del sabato sera, glorificato da un fortunato film (Saturday Night Fever) e dalla relativa colonna sonora, entrerà di diritto nella cultura contemporanea e non solo nei paesi occidentali. Sul versante opposto i fan del rock, che condannano il ballo disprezzandone la natura edonistica, creano il pogo (urti e spintoni: l'unica forma di danza possibile in un club pigiatissimo) e lo slam (il tuffo dal palco sulla platea), che praticano in piccoli club. Negli anni Ottanta il ballo sconfinava nella ginnastica (aerobic dance) e nell'acrobazia (la breakdance e il moonwalk, originati dalla sottocultura hip hop) mentre alla fine del decennio la house music lancia la moda dei rave party, feste da ballo, spesso non autorizzate, che durano fino al mattino dopo e si tengono in capannoni industriali abbandonati, lontani dai centri urbani.

I compositori per il cinema

Nelle musiche cinematografiche realizzate in Francia e in Germania si può riscontrare un percorso sostanzialmente comune, con una fusione tra modi

colti e modi popolari. Negli Stati Uniti, la concezione hollywoodiana è segnata da caratterizzazioni musicali fortemente proliferate, persuasive, magniloquenti, con il caso atipico di Bernard Herrmann. Nell'URSS e in Gran Bretagna, la mancata distinzione fra musica per concerto e musica per film comporta caratteri d'insolita continuità stilistica. In Italia, lo specialismo tarda ad affermarsi, per poi vedere l'avvento delle autorevoli figure di Nino Rota ed Ennio Morricone.

Francia e Germania

Le realizzazioni più emblematiche del rapporto musica-cinema nel periodo 1900-1925 risultano associate alle avanguardie artistiche - surrealismo e dadaismo - e sono rappresentate da *Entr'acte* di René Clair su scenario di Francis Picabia con musica di Erik Satie (come intermezzo cinematografico del balletto *Rêlache*) e dal *Ballet mécanique* di Fernand Léger con musica di George Antheil (un tentativo di trasferire l'esperienza cubista nel cinema), entrambi del 1924.

Con l'affermazione del cinema come spettacolo popolare e con il conseguente consolidamento dell'industria cinematografica si assiste dal 1925 al 1935 a una diversificazione di tendenze: da una parte si sviluppa un filone spettacolare, orientato verso le grandi platee ma progressivamente alla ricerca di un linguaggio filmico-musicale specifico, finalmente emancipato dai modi del teatro filmato; dall'altra sopravvive un filone sperimentale scaturito dai movimenti delle avanguardie artistiche. Una sorta di singolare fusione tra i due indirizzi avviene con i cinéastes Abel Gance, Louis Delluc, Germaine Dulac, Marcel l'Herbier, Jean Epstein, Jean Renoir e con l'impegnata collaborazione di Arthur Honegger (*La Roue* e *Napoléon* di Gance, 1923 e 1926), Darius Milhaud (*L'inhumaine* di l'Herbier, 1923, sebbene come compilatore; *Madame Bovary* di Renoir, 1933; *La citadelle du silence* di Gance, 1937, in collaborazione con Honegger) e George Auric (ironico e disincantato in *Le sang d'un poète*, Jean Cocteau, 1930; *À nous la liberté*, René Clair, 1933), mentre un'equilibrata anticipazione "neoclassica" si trova nei raffinati contributi di Jacques Ibert per *Un chapeau de paille d'Italie* (René Clair, 1927) e per *Don Quichotte* di Wilhelm Pabst (1933).

La nascita dello specialismo e il periodo di più felice fusione tra stili colti e popolari portano il nome di Maurice Jaubert (1900-1940). Il cinema di poesia di Jean Vigo - *Zéro de conduite*, 1932; *L'Atalante*, 1934 - trova in Jaubert l'interprete ideale, così come nelle memorabili collaborazioni con Marcel Carné (*Drôle de drame*, 1937; *Le quai des brumes*, 1938; *Le jour se lève*, 1939), in cui il compositore fa ricorso a un linguaggio scarno, essenziale, a tratti intimista, riscoperto nell'ultimo trentennio e recuperato come "musica preesistente" da François Truffaut. La lezione di Jaubert è ravvisabile nella produzione di Roger Desormières (*La règle du jeu*, Renoir 1939), Joseph Kosma (*La grande illusion* di Jean Renoir, 1937; *Les portes de la nuit* di Carné, 1946) e George Van Parys (*Sous les toits de Paris* di Clair del 1931).

La perdita dei connotati tipicamente francesi, colti e popolari, appartiene alla generazione attiva dal dopoguerra a oggi e va dall'eccellente artigianato di Georges Delerue, forse il maggiore erede di Jaubert (Jules et Jim di Truffaut, 1962), alla omologazione cosmopolita di Philip Sarde, Michel Legrand (da ricordare almeno per il notevole e originale tentativo di film musicale con Les parapluies de Cherbourg di Jacques Demy, 1964), fino alla completa acquisizione dei modi hollywoodiani da parte di Francis Lai (Love Story, 1970) e soprattutto di Maurice Jarre con Lawrence of Arabia e Doctor Zivago di David Lean (1962 e 1966).

Nell'ottica delle relazioni fra evoluzione dello spettacolo borghese e sperimentazione d'élite un processo analogo a quello francese riguarda la Germania. Giuseppe Becce (Der letzte Mann e Tartuff di Friedrich W. Murnau, 1924 e 1926), Gottfried Huppertz (Die Nibelungen e Metropolis di Fritz Lang, 1923 e 1927), Wolfgang Zeller (Vampyr di Carl Th. Dreyer, 1931), Paul Hindemith (Im Kampf mit den Berg, Arnold Fanck, 1921; Vormittagsspuck, Hans Richter, 1928) ed Edmund Meisel (Der heilige Berg di Fanck, 1925; Berlin, Symphonie einer Großstadt di Walter Ruttmann, 1927) applicano dapprima un metodo di elaborazione di materiali musicali preesistenti per passare infine - attraverso gli influssi della Gebrauchsmusik e del cabaret - alla composizione interamente originale.

Stati Uniti

Dopo Carl Breil, Louis F. Gottschalk, Erno Rapée, Ugo Riesenfeld, John S. Zamecnik - ovvero i maggiori specialisti del muto in America - la seconda generazione della scuola hollywoodiana ha la sua figura più significativa nel viennese Max Steiner (1888-1971), responsabile musicale della casa di produzione cinematografica RKO (Radio-Keith-Orpheum) e sostenitore della necessità di fornire a ogni film una score espressamente composta. Le sue musiche per King Kong (Merian C. Cooper ed Ernest B. Schoedsack, 1933), The Lost Patrol e soprattutto The Informer (John Ford, 1934 e 1935), fino a Via col vento (Gone with the Wind, Victor Fleming, 1939) e Casablanca (Michael Curtiz, 1942) racchiudono l'intera concezione hollywoodiana, segnata da caratterizzazioni musicali fortemente profilate, persuasive, magniloquenti. La drammaturgia filmico-musicale è intesa come un'ubiquità sonora che anticipa, interpreta, ribadisce la narrazione con una partecipazione così attenta e puntigliosa, spesso ridondante, da ricordare l'onnipresenza musicale nel cinema muto.

Poiché la rigida impostazione hollywoodiana esclude qualsiasi deviazione dai cliché ben collaudati e dalla prassi produttiva, Bernard Herrmann (1911-1975) è tuttora lo specialista americano più atipico, in quanto rifiuta il contributo degli orchestratori, mentre dilata i tempi di preparazione della score. Citizen Kane (Orson Welles, 1941), The Man Who Knew Too Much (1956), Vertigo (1958), North by Northwest (1959), Psycho (1960), Marnie (1964), tutti di Alfred Hitchcock, sono fra le tappe più rilevanti di un processo di attualizzazione del linguaggio musicale - nelle inusitate soluzioni timbriche, nella concisione tematica, nelle caratterizzazioni

ritmiche e nei relativi ostinati – considerato ancora oggi un modello insuperato, in sé e per la stretta interazione fra componenti visive e sonore. Per altro verso, l’emancipazione dai modelli del sinfonismo di matrice mitteleuropea si deve soprattutto al jazz introdotto, fra gli altri, da Elmer Bernstein (*The man with the golden arm*, Otto Preminger, 1955) e dai compositori legati soprattutto a Broadway: Irwin Berlin, George Gershwin, Jerome Kern, Cole Porter, Richard Rogers.

Unione Sovietica e Gran Bretagna

Le principali tappe cine-musicali nell’Unione Sovietica sono tutte all’insegna di un’ideale e solenne unione fra le arti, a partire da *La corazzata Potëmkin* di Sergej M. Ejzenstein (1925) con musiche di Nicolai Krjukov ingiustamente oscurate da quelle composte da Meisel per la distribuzione in Germania nel 1926, mentre nel 1929 Dmitrij Sostakovic debutta nel cinema in modo memorabile con *La nuova Babilonia* di Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg. La modernità delle soluzioni adottate – rinuncia alla centralità del melodismo, contrappunto audio-visivo, trasfigurazione delle citazioni musicali, netta diversificazione tra musica di livello interno ed esterno – contribuisce forse all’insuccesso del film, ancora muto, ma la colloca tra i casi di indissolubilità delle componenti visive e sonore. Una delle realizzazioni più emblematiche dell’intera epoca del sonoro è Aleksandr Nevskij di Ejzenstein e Sergej Prokof’ev (1938): libero da qualsiasi limitazione produttiva nell’intento propagandistico antinazista e votato a divulgare una complessa sinestesia, il Nevskij fa ricorso a tutte le procedure consuete e ne inaugura di nuove, giacché la musica nasce prima, durante e dopo le tappe fondamentali della lavorazione; essa mantiene così una singolare autonomia di linguaggio portata poi a modello, mentre in realtà, avendo dovuto soggiacere in modo molto parziale alla prassi produttiva, paradossalmente non è musica per film come s’intende di norma.

Grazie a una consolidata tradizione che ha posto l’incidental music tra i generi più apprezzati a partire da Henry Purcell, una coerenza analoga a quella sovietica è ravvisabile nel cinema britannico, dove operano, senza fratture stilistiche fra un comporre “assoluto” e un comporre “applicato”, Arthur Bliss, Benjamin Britten, Ralph Vaughan Williams, Arthur Benjamin, William Walton (suo è il ciclo shakespeariano diretto e interpretato da Laurence Olivier negli anni Quaranta), fino a Michael Nyman nel sodalizio con Peter Greenaway (*The Draughtsman’s Contract*, 1982).

Italia

In Italia, a eccezione dello straordinario contributo di Pietro Mascagni per *Rapsodia satanica* (Nino Oxilia, 1915), il deludente coinvolgimento di compositori d’area colta, inaugurato con *Cabiria* (regia di Giovanni Pastrone, musica di Ildebrando Pizzetti, 1914) e prolungatosi negativamente nel cinema fascista (*Acciaio* di Walter Ruttmann, musiche di Gian Francesco Malipiero, 1933), non solo ritarda l’affermazione degli specialisti ma comporta per ben oltre un decennio la proliferazione di musicisti spesso

mediocri, provenienti in prevalenza dall'area della musica leggera. I giovani Cesare Zavattini, Roberto Rossellini e Vittorio De Sica si formano al suono di un cinema che nulla pretende dalla musica e ciò può spiegare l'inadeguatezza dei contributi musicali nei film più rappresentativi del neorealismo. Quando nell'immediato dopoguerra la Lux Film decide di rivolgersi a compositori blasonati, buona parte dei risultati mostra l'assenza di una coerente drammaturgia filmico-musicale, essendo l'estetica del cinema del tutto estranea alla formazione e agli interessi di compositori come Antonio Veretti, Valentino Bucchi, Mario Zafred e Goffredo Petrassi. In seguito il cinema d'autore degli anni Cinquanta-Sessanta di Luchino Visconti, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni e quello immediatamente successivo di Elio Petri, Pietro Germi, Gillo Pontecorvo, Sergio Leone e Pier Paolo Pasolini risulta affidato a una ristretta schiera di prolifici artigiani come Giovanni Fusco e Carlo Rustichelli, sui quali prevalgono Nino Rota (1911-1979) ed Ennio Morricone. Soprattutto al secondo va il merito di avere determinato originali e specifiche modalità d'approccio ai bisogni del cinema, con un linguaggio musicale dotato di peculiarità timbriche, ritmiche e melodiche intese a recuperare e valorizzare la tradizione anche più arcaica, ma al tempo stesso adeguato a quel generalizzato grado di sincretismi già presente in Francia e in America. Dagli anni Settanta in poi Nicola Piovani e Franco Piersanti interpretano le nuove tendenze del cinema italiano - si pensi a Gianni Amelio e a Nanni Moretti - con una drastica autoriduzione dei mezzi espressivi.

Le grandi colonne sonore

Il concetto di "grande colonna sonora" implica l'esclusione di importanti sodalizi fra regista e compositore, riferendosi esclusivamente a concezioni spettacolari del cinema in cui la musica ha potuto assumere ruoli primari. I titoli chiamati in causa - Rapsodia satanica (1915), Aleksandr Nevskij (1938), Vertigo (1958), The Mission (1986) e Trois couleurs - Bleu (1993) - mostrano, attraverso un secolo di cinema, concezioni drammaturgiche molto diverse, in ciascuna delle quali, però, la musica ha assunto un ruolo primario e insostituibile.

Il sodalizio regista-compositore

In una storia del complesso rapporto tra cinema e musica la valutazione del fenomeno "colonna sonora" (definizione tanto diffusa quanto impropria, poiché in senso tecnico e analitico la colonna sonora è l'insieme di tre componenti: dialoghi, effetti e musica) investe fattori di volta in volta diversi, derivanti dalle ambizioni produttive, dal genere di appartenenza del film, dalle sue caratteristiche intrinseche coerenti o meno con il genere stesso, dall'eventuale costanza del rapporto di collaborazione tra il regista e il compositore, che nei casi migliori diviene un vero e proprio sodalizio. Quest'ultima circostanza, se da una parte garantisce al regista una continuità stilistico-formale altrimenti irraggiungibile, con la conseguente salvaguardia almeno parziale della propria poetica, dall'altra non implica necessariamente il raggiungimento di risultati filmico-musicali straordinari. In altre parole, più

che il singolo film potrà divenire oggetto di trattazione storica e di attenta valutazione estetica il sodalizio nel suo insieme. È il caso – fra i molti altri – di Jean Vigo e Maurice Jaubert, di Jean Cocteau e Georges Auric, di Laurence Olivier e William Walton, di Pietro Germi e Carlo Rustichelli, di Federico Fellini e Nino Rota, di Sergio Leone ed Ennio Morricone, di Francesco Rosi e Piero Piccioni, di Peter Greenaway e Michael Nyman, di Gianni Amelio e Franco Piersanti, di Takeshi Kitano e Joe Hisaishi, di Godfrey Reggio e Philip Glass.

Un altro fenomeno ancora a parte riguarda quei registi che nel loro cinema hanno preferito utilizzare in prevalenza musica preesistente, facendosi così maestri della decontestualizzazione e della trasfigurazione (due autori su tutti: Stanley Kubrick e Pier Paolo Pasolini). Anche in questi casi si potrebbe parlare di “grandi colonne sonore”, ma in un’accezione musicalmente ambigua, poiché l’attenzione dello storico e del semiologo ricadranno inevitabilmente sulla concezione linguistica del regista, e solo su quella.

Volendo trattare di grandi colonne sonore – ovvero di episodi filmico-musicali di qualità straordinaria, capaci come tali di incidere nella memoria dello spettatore per l’originalità e per la potenza del risultato globale – si circoscrive perciò l’indagine, com’è inevitabile, entro i confini di un cinema altamente spettacolare, talvolta magniloquente, che discende in maniera più o meno diretta dal melodramma, inteso quest’ultimo non tanto in senso operistico bensì nell’accezione più ampia del concetto, quindi con riferimenti storici all’ottocentesco melodrame ovvero al mélo romantico. A onta dei pregiudizi basati sulle limitazioni tecniche implicite nei film dei primi trent’anni del Novecento, sono proprio certe pietre miliari del cinema muto a vantare una drammaturgia filmico-musicale tra le più complesse e articolate, strettamente imparentata con il melodramma.

Rapsodia satanica

Rapsodia satanica, un film diretto da Nino Oxilia nel 1915 (ma proiettato soltanto nel 1917) come trasposizione di un poema di Fausto Maria Martini, nasce con ambizioni del tutto particolari, tali da ipotizzare un nuovo genere, il “Poema Cinema Musicale”, per il quale la Cines riesce a coinvolgere Pietro Mascagni. In funzione della sua musica, di fatto, il film viene prodotto e realizzato. La composizione è caratterizzata da forme musicali riconoscibili e ricorrenti, come la pavana e lo scherzo sinfonico tripartito, il che non impedisce il ricorso episodico alla funzione leitmotivica (ad esempio il tema mefistofelico – Misterioso – che nel recitativo strumentale affidato al fagotto ricorda i caratteri di un topos pantomimico), oppure a un episodio di sincro esplicito in cui Alba d’Oltrevita (Lyda Borelli), Faust al femminile, accenna al pianoforte un valzer di Chopin. In Rapsodia satanica Mascagni anticipa e mette in atto, mirabilmente, processi drammaturgici che saranno tipici della musica nel film sonoro.

Aleksandr Nevskij

Per ottenere un grado massimo di interazione fra componenti figurative e sonore occorrono un soggetto eroico ed esaltante, un regista geniale,

innovatore e musicalmente colto, un compositore sensibilissimo, incline alla musica a programma e privo di sovrastrutture accademiche e, infine, una produzione non condizionata dall'imperativo categorico dei profitti. Tutto ciò si verifica in Unione Sovietica nel 1938 con Aleksandr Nevskij, regia di Sergej M. Ejzenstein, musica di Sergej Prokof'ev, produzione Mosfil'm.

L'apologo antinazista è trasparente come in una favola per bambini – lo sdanovismo è d'altra parte ormai nell'aria –, ma è proprio grazie a una concezione del genere che Ejzenstein e Prokof'ev possono operare su una drammaturgia a quadri, ovvero a episodi chiusi, basata su due strati coesistenti: uno strato narratologicamente semplificato secondo il quale non esistono sfumature intermedie tra figure positive e negative, tra “buoni” e “cattivi”, tanto che la vittoria dei Russi sui cavalieri teutonici si può celebrare già durante la battaglia, illustrata a tratti come un balletto festoso e persino ciarliero. Più in profondità, invece, Ejzenstein fa ricorso a numerose relazioni organizzate secondo una complessa concezione formalista, piegando il montaggio alla ritmica e alle scansioni musicali. Soltanto in pochi, brevi e ininfluenti episodi il regista ha chiesto al compositore interventi meramente funzionali, per cui la musica per il film – in alcune circostanze scritta prima che Ejzenstein avesse girato le scene relative e stilisticamente imparentata con altre composizioni sinfoniche – già in questa fase ha tutte le caratteristiche della Cantata per mezzosoprano, coro misto e orchestra op. 78 che avrà la prima esecuzione a Mosca nel 1939.

Probabilmente la colonna sonora di Aleksandr Nevskij è la più citata e celebrata nella storia del rapporto musica-cinema anche se, paradossalmente, della musica per film ha poco o nulla, sia in senso formale, sia per il contesto produttivo in cui è nata, ovvero per l'assenza pressoché totale di condizionamenti.

Vertigo

Usare la definizione di “capolavoro” per una colonna musicale nata nella più rigida e condizionante delle concezioni produttive – Hollywood – può apparire eccessivo, mentre riflette adeguatamente il valore delle musiche che Bernard Herrmann ha composto nel 1958 per Vertigo (La donna che visse due volte) di Alfred Hitchcock. Dopo il modello imposto da Max Steiner – musica con funzione segnaletica, concordante, tendenzialmente pleonastica, stilisticamente basata sul sinfonismo ottocentesco di matrice mitteleuropea – la rottura herrmanniana consiste in relazioni molto più sottili, insinuanti, di natura quasi psicanalitica, mentre sul piano formale egli introduce formule tematiche basate sul blues (il Tema Madeleine), che sottopone a variazioni ritmiche, melodiche, armoniche e timbriche, e sugli ostinati (l'habanera o Motivo di Carlotta, l'Incubo). In tal senso, al di là di un lirismo trascinate che è nelle aspettative della produzione, del regista e del pubblico, le vicissitudini dei personaggi, e soprattutto le ossessioni di Scottie (James Stewart), si formalizzano e si manifestano allo spettatore in termini apparentemente asemantici, i quali anticipano e sciogliono i nodi della

narrazione in base a un coprotagonismo musicale che ritroveremo, non meno velenoso e intenso, in *Psycho* (Hitchcock, USA, 1960).

The Mission

Con *The Mission* (Mission) di Roland Joffè, Ennio Morricone raggiunge nel 1986 il vertice della propria carriera iniziata nel 1961 con *Il federale* di Luciano Salce. Con *Invenzione per John da Giù la testa* (Sergio Leone, Italia, 1971), Morricone ha già coronato una fase sperimentale basata su una tecnica compositiva di tipo modulare, nella quale i diversi brani di una stessa colonna sonora nascono da un'unica partitura madre, utilizzata in combinazioni potenzialmente infinite e capaci di produrre ambiti stilistici tendenzialmente modali, tonali, seriali, separati o coesistenti per sovrapposizione. La maggiore consacrazione espressiva di questa tecnica si trova però in *The Mission*, dove i singoli moduli, più articolati ed estesi rispetto ai trattamenti precedenti, agiscono in rapporto dialettico, assumendo precise funzioni simboliche: il tema dell'oboe solista è la voce interiore di Padre Gabriel e della sua etica; il coro Guarani e le percussioni esplicitano l'intonazione affermativa, rude, ritmicamente difforme degli indigeni ("Vita nostra"); il coro a quattro voci su testo latino ("Conspectus tuus") interpreta la voce della Chiesa nell'evocazione di un mottetto vagamente palestriniano; l'orchestra d'archi che tutto racchiude e amalgama in forma contemporanea è infine l'impronta degli artefici. Seppure il montaggio e il messaggio di *The Mission* non rendano piena giustizia alla musica, la sua persistenza dopo vent'anni in contesti diversi (short pubblicitari, concerti pubblici) ne testimonia l'unicità.

Trois couleurs – Bleu

Fra i casi più recenti di una concezione narratologica basata sulla presenza concreta della musica – tale da richiedere una pianificazione degli interventi musicali già in sede di sceneggiatura – un posto di assoluto rilievo occupa *Trois couleurs – Bleu* (Tre colori – Film blu) di Krzysztof Kieslowski con musica di Zbigniew Preisner (Francia/Svizzera/Polonia, 1993). Nel suo rifiuto dei sentimenti e della vita stessa, seguito a un incidente d'auto in cui Julie (Juliette Binoche) ha perduto il marito, celebre compositore, e la figlia, le insidie – ovvero gli stimoli di sopravvivenza – le arrivano soprattutto in forma musicale, come memoria e percezione interiore dei frammenti di una composizione incompiuta del marito che, inizialmente, la donna aveva cercato di distruggere. Sarà proprio attraverso la ricostruzione di quella partitura dedicata all'Europa che Julie tornerà alla vita. Non a caso il canto solistico in greco, posto nel pre-finale, si basa sul celebre passo di una Lettera di Paolo ai Corinzi: "Anche se parlassi le lingue degli uomini e degli angeli, / se non ho amore, / sarei un rame risonante / o un cembalo squillante [...]". Ciò che colpisce maggiormente in questo film è il contrasto fra la convenzionalità del linguaggio musicale adottato inevitabilmente da Preisner e le originali soluzioni drammaturgiche volute da Kieslowski, grazie alle quali la musica sfugge alla funzione convenzionale del commento

esterno (extradiegetico), ovvero all'artificio manifesto, per farsi protagonista della narrazione.

Il videoclip

Forma breve di promozione audiovisiva, frammento esemplare dell'immaginario giovanile in grado di sintetizzare e rilanciare temi e stili della programmazione televisiva, il videoclip sempre più spesso si impone nel panorama dell'industria culturale come fenomeno testuale dotato di peculiarità estetiche. Le ragioni dell'efficacia seduttiva del videoclip sono molteplici: la sperimentazione narrativa, l'uso raffinato della macchina da presa e della fotografia, le strategie inedite di rappresentazione della star musicale, e soprattutto la sperimentazione sul montaggio che permette di riunificare suoni e immagini in sequenze audiovisive caratterizzate da un ritmo coinvolgente.

Nascita ed evoluzione

Il videoclip è una forma breve della comunicazione audiovisiva che nasce dall'esigenza di promuovere un brano musicale, principalmente di largo consumo, attraverso le immagini. Fenomeno testuale capace di influenzare prepotentemente l'immaginario giovanile, il videoclip nella sua forma attuale è il risultato di una storia recente ma piuttosto articolata che trova un impulso decisivo in Europa a partire dagli anni Sessanta.

Durante il Salone di Parigi del 1960 viene presentato al pubblico lo scopitone, un moderno video-juke box a colori che ripropone sul mercato europeo un'invenzione americana del 1941, il panoram visual juke box, una consolle che permette di proiettare su uno schermo i soundies, cortometraggi musicali promozionali dedicati ai protagonisti della musica jazz come Bessie Smith, Billie Holiday, Duke Ellington, Cab Calloway, Bing Crosby.

In Francia lo scopitone riscuote un notevole successo di pubblico. L'esigenza di lanciare sul mercato questi ingombranti video-juke box apre la via alla produzione di numerosi cortometraggi musicali realizzati in 16 mm. e con budget estremamente ridotti. Numerose le star musicali dell'epoca che affidano a questi brevi filmati la promozione della propria musica e della propria immagine, tra questi Johnny Hallyday, Petula Clark, Dionne Warwick, Neil Sedaka, Sylvie Vartan, Juliette Gréco, Jacques Brel, Brigitte Bardot, Serge Gainsbourg. Questi cortometraggi, antenati dell'attuale videoclip, sono confinati nell'armatura ingombrante dello scopitone per due motivi: la televisione dell'epoca trasmette in bianco e nero e le grandi etichette discografiche concedono i diritti esclusivamente per i video-juke box realizzati dalla società Cameca e distribuiti nei caffè.

Parallelamente, negli anni Sessanta questa esigenza di promuovere la musica attraverso l'immagine dell'autore/esecutore trova in Inghilterra le condizioni ideali che progressivamente innescano nel panorama discografico e televisivo il fenomeno videoclip. Tra il 1963 e il 1964 prendono il via le prime trasmissioni televisive dedicate alla musica pop come Ready Steady

Go! e Top of the Pops. All'interno delle puntate di questi show musicali famose band pop sono chiamate a esibirsi sul piccolo schermo, proponendo i singoli estratti dagli album in classifica. L'esigenza di garantire al pubblico televisivo un'offerta musicale adeguata si scontra con i limiti promozionali dell'industria discografica. Numerose band di richiamo, impegnate in tour, non sono in grado di garantire la propria presenza durante gli show. L'industria discografica corre ai ripari. Per garantire alle band una visibilità adeguata vengono commissionati i primi cortometraggi promozionali: prevalentemente si tratta di micro-documentari che simulano la performance live utilizzando il playback. Sfuggono a questa formula collaudata e prudente i videoclip dei Beatles che valorizzano una sperimentazione sul linguaggio audiovisivo. Un caso esemplare è Strawberry Fields Forever (1967) che privilegia decisamente la dimensione concettuale rispetto a quella propriamente documentaristica o narrativa e si impone all'attenzione del pubblico per la sperimentazione sulla grana dell'immagine, gli effetti visivi, il montaggio inusuale.

L'evento chiave che imprime un cambiamento decisivo nel panorama discografico e televisivo è comunemente attribuito ai Queen. La band di Freddie Mercury, nel 1975, non potendo partecipare a Top of the Pops, affida la realizzazione del videoclip di Bohemian Rhapsody a un filmmaker, Bruce Gowers. Il successo è travolgente, il videoclip abbandona definitivamente la funzione documentaristica e si impone come strumento privilegiato di promozione musicale. L'industria discografica metabolizza rapidamente il nuovo strumento commerciale e le band iniziano a considerare questa forma breve non semplicemente come un obbligo da assolvere, ma come occasione di costruzione/rielaborazione di un'identità visiva utile a marcare il proprio stile musicale.

Sul versante tecnologico alcune importanti innovazioni contribuiscono all'evoluzione di questo fenomeno audiovisivo e alla trasformazione del mercato della musica di largo consumo. Durante gli anni Ottanta la tecnologia elettronica interviene a modificare in modo radicale le routine produttive dell'industria discografica e di conseguenza le forme tradizionali delle performance dal vivo. Sintetizzatori, sequencer, drum machine permettono ai musicisti e ai discografici di preregistrare in studio interi brani musicali, e di disporne in modo flessibile durante i concerti. Il ruolo consolidato del musicista si rinnova progressivamente, nel contesto live la musica trova sempre più spesso un supporto fondamentale nell'elettronica. Il significato del termine performance si estende ormai ben oltre la semplice esecuzione di un repertorio musicale.

Contemporaneamente queste dinamiche produttive innescano una trasformazione che investe gli scenari delle forme di consumo musicale. Negli anni Ottanta il pubblico familiarizza velocemente con le immagini e i ritmi dei videoclip. Come afferma Andrew Goodwin (1992) "se l'esecuzione della musica pop consisteva nel cantare su suoni registrati pressochè identici alla musica su nastro e cassetta, allora mancava solo un passo per accettare

come una pratica pop del tutto legittima l'imitazione di una performance in un video musicale”.

In uno scenario in piena trasformazione in cui la tecnologia elettronica valorizza la componente visuale delle performance di musica pop, il videoclip trova uno spazio naturale di evoluzione, assolvendo una funzione essenziale: ridurre la distanza tra la star e il pubblico, tradurre la musica in immagini e il musicista in un'icona. Il 31 luglio 1981 negli Stati Uniti iniziano le trasmissioni di MTV. La convergenza tra le strategie di marketing delle etichette discografiche e le esigenze produttive dell'industria televisiva è ormai pienamente realizzata, il videoclip trova una collocazione ideale nella nuova emittente e nel flusso del piccolo schermo. Il 1 agosto 1987 MTV approda in Europa: l'offerta prevede inizialmente una programmazione in inglese. Successivamente prende il via un lungo e complesso processo di localizzazione dell'offerta televisiva. Nel 1997 viene inaugurata MTV Italia.

Una forma breve complessa

Come emerge dalla sintetica ricostruzione storica del fenomeno, nei videoclip la componente promozionale è assolutamente centrale. Tuttavia sarebbe sbrigativo liquidare nel suo complesso una forma breve che ha contribuito a ridisegnare il panorama della produzione audiovisiva contemporanea come un banale “messaggio per gli acquisti” o uno strumento commerciale sofisticato. Spesso l'efficacia complessiva di questi testi è il risultato di una pratica di sperimentazione che coinvolge dinamiche interne al linguaggio audiovisivo.

Innanzitutto nel panorama televisivo contemporaneo il videoclip è una forma più che mai ibrida, in cui collimano temi e stili diversificati, in cui si realizza la sintesi di frammenti di performance live, micro-architetture narrative e istanze concettuali. Questa tendenza a metabolizzare e rielaborare le distinzioni tradizionali tra generi trova la sua massima espressione nel complesso lavoro di montaggio che assicura ai video la capacità di sedurre lo spettatore e al tempo stesso di resistere all'usura imposta dall'heavy rotation dei numerosi passaggi televisivi. Nei casi più interessanti sotto il profilo estetico la colonna video non assolve una funzione meramente illustrativa del testo verbale, ma viene concepita allo scopo di trasporre la componente strettamente musicale del brano, valorizzando, attraverso la manipolazione delle immagini, la “grana dei suoni”, la melodia e il ritmo. L'esigenza di tradurre sul piano visivo il potenziale evocativo della musica prevale ampiamente sugli effetti di realtà. Nei videoclip viene convocato tutto il repertorio degli effetti speciali per raddoppiare l'efficacia seduttiva della musica e fare presa su uno spettatore sempre più distratto da una programmazione “fluida”.

Questo intenso lavoro di manipolazione audiovisiva trova la sua massima espressione nelle forme di rappresentazione della star musicale. Il performer è la figura centrale intorno a cui ruota la struttura complessiva di un videoclip, l'icona di riferimento che contribuisce a orientare il percorso

interpretativo dello spettatore. Per soddisfare la curiosità e la competenza di un pubblico sempre più consapevole delle logiche dello star system, il performer si offre non come oggetto di valore irraggiungibile, “distante” ma come figura pienamente coinvolta nelle logiche del consumo musicale, in grado di stabilire un asse di comunicazione con il fan attraverso sguardi in camera e forme esplicite di interpellazione che sfruttano il corpo come veicolo privilegiato di seduzione. Promozione e sperimentazione: nei casi in cui queste due esigenze collimano nascono le premesse per sodalizi artistici tra registi e artisti che si rafforzano nel tempo e alimentano la vitalità del panorama videomusicale e il rinnovato fenomeno del collezionismo dei DVD musicali. Tim Pope–The Cure, Michel Gondry–Björk, Chris Cunningham–Aphex Twin, Floria Sigismondi–Marilyn Manson, Spike Jonze–Beastie Boys sono alcuni esempi che testimoniano al tempo stesso del potenziale innovativo della forma breve supporti e del valore di culto che un pubblico sempre più ampio riconosce non solo ai performer ma anche alla creatività degli autori che hanno saputo fare i conti, fino in fondo, con il monito ironico del primo video programmato da MTV nel 1981, Video killed the radio star dei Buggles.

Media, suono, mercato

Musica e media

Nel Novecento i progressi della fonografia hanno permesso di ascoltare musica “trasmessa”, ossia musica non “dal vivo”, senza limiti di luogo e tempo. Ciò ha avuto grandi conseguenze sul ruolo della musica stessa nella vita quotidiana dei suoi fruitori e sulle modalità di ascolto.

La musica “trasmessa”

Renzo Rossellini

La nascita di Radio Città Futura

Allora c’era il monopolio RAI, che voleva spesso dire censura ed era una condizione per noi inaccettabile. L’idea di potere parlare in modo libero, fuori da quell’opprimente recinto, era per noi un sogno, un sogno di libertà. E così cominciammo a sognare. [...]

Il primo trasmettitore lo costruimmo dentro una scatola di scarpe di cartone, fissando all’interno gli elementi. Collegato il marchingegno ad una piccola antenna cominciammo a fare delle prove in un campo aperto per vedere fino a dove riuscivamo ad arrivare. Quando, con stupore ci accorgemmo che riuscivamo a trasmettere a qualche centinaio di metri, abbiamo pensato di trasferire il tutto a casa di amici che avevano un abbaino al civico 47 di Piazza Vittorio Emanuele. Abbiamo piazzato l’antennina e abbiamo cominciato a dire “Qui è Radio Città Futura 97.700”.

www.radiocittafutura.it

L’alleanza tra fonografia e media ha consentito, a partire dagli anni Venti e poi lungo tutto l’arco del secolo, di ascoltare musica senza preclusioni di

luogo e tempo, con apparecchi di riproduzione e di ricezione che, partendo dagli ingombranti mobili per l'ascolto familiare molto ben descritti nel film di Woody Allen *Radio Days*, sono attualmente sempre più miniaturizzati. Un contenuto a carattere musicale può essere diffuso attraverso un medium di massa quale ad esempio la radio, la televisione o internet. In questo caso per media intendiamo reti e apparati tecnologici di produzione e diffusione di contenuti audio e video. Al loro interno la musica viene proposta e fruita come un contenuto editoriale tra gli altri, assieme a generi come le news, le soap, lo sport.

La relazione tra musica eseguita, musica registrata e musica trasmessa non è però così lineare. In Italia, ad esempio, fino agli anni Cinquanta la musica maggiormente diffusa è quella trasmessa alla radio, dove viene eseguita prevalentemente in diretta in studio. Dunque il mezzo radiofonico è responsabile, per così dire, oltre che della trasmissione anche dell'esecuzione. L'acquisto di dischi è estremamente ridotto e solo con l'esplosione nel 1951 del 45 giri, la versione del disco trasmesso via radio, coincide finalmente con quello acquistabile in negozio. L'associazione tra musica e disco non è scontata (oggi il digitale ci riporta a quella fase disancorando la musica dal supporto fisico) e lo stesso disco, con il suo apparato di ascolto tecnologico espanso fino al mito dell'hi-fi, rappresenta assieme un gadget tecnologico modernista e un oggetto di status. Ciò spiega perché un programma radiofonico del 1953 si chiami *Il Discobolo*.

L'inserimento della musica nel sistema dei media, rispetto ad altri contenuti di comunicazione, ha prodotto una rivoluzione dalla portata strutturale. Un contenuto musicale come ad esempio una canzone, si è sempre di più svincolato dalla copia, dal supporto materiale, cioè da quel singolo pezzo di vinile o altro sul quale la musica è incisa. Un brano musicale attraverso la radio può infatti essere fruito senza doverne acquistare una copia in negozio e con l'invenzione del nastro magnetico può essere addirittura registrato, cioè trasformato in copia. Simili mutazioni tecnologiche hanno messo in crisi alcune costitutive connessioni economiche che l'avvento del digitale, come in seguito vedremo, ha definitivamente rivoluzionato.

Dal punto di vista del linguaggio invece, la musica è un veicolo di intrattenimento primario ed è quindi naturalmente presente all'interno dei media sin dalla loro nascita. Il ruolo che essa ricopre è però estremamente differenziato. Pensiamo ai sottofondi, alle sigle d'inizio e fine, agli stacchi interni a un programma o che dividono i singoli spot pubblicitari.

Riguardo alla televisione, pensiamo alla prassi che consiste nel riassumere in breve le highlights (o meglio i momenti salienti) attraverso un oggetto che lo stesso linguaggio televisivo denomina clip, all'interno dei magazine di news, degli approfondimenti sportivi, sino ai reality show. Le highlights altro non sono che una selezione di immagini rimontate con un ritmo frenetico, strutturato sulla base di un brano musicale d'impatto e private dell'eventuale sonoro originario.

Riguardo al medium radiofonico, invece, la musica oltre a occupare la maggior parte dello spazio di programmazione, tra le sue varie funzioni ha dato vita, interrelandosi con il parlato, a un processo di sincretizzazione tra regimi di discorso. Il parlato in radio assume, come è evidente, una scansione ritmica musicale. Ogni contenuto radiofonico, indipendentemente dal genere sia esso news, meteo o spot, tende in molti casi a essere modulato dallo stile pop. Un processo tuttora in corso di espansione se pensiamo al sempre più invasivo parlato in stile giovanilistico. Il processo di trasformazione linguistica dei media, in cui la musica gioca un proprio ruolo, vive in realtà di reciproci condizionamenti anche tra radio e tv e viceversa. Si pensi infatti ai telegiornali odierni dove l'iniziale lettura dei titoli deve combattere contro un invadente sfondo musicale. Confrontato con un telegiornale di qualche anno fa presenta caratteri di un'imitazione del discorso radiofonico. Si chiarisce allora come la musica rappresenti nel corpo dei media una sorta di sistema circolatorio che funziona assieme da "punteggiatura". Come macchina di aggregazione e disaggregazione essa aiuta a tenere assieme o viceversa a separare le parti del flusso radiotelevisivo. È inoltre un sofisticato linguaggio semiotico narrativo e passionale utile a "produrre" emozioni e a segnalare variazioni di tensione.

Musica e radio

La programmazione radiofonica nel 1927, momento della creazione della prima istituzione radiofonica di stato italiano, l'EIAR (Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche), presenta un carattere eminentemente di intrattenimento, in particolare di tipo musicale. Musica lirica, romanze d'opera, musica da camera e sinfonica definiscono l'offerta radiofonica con un tipo di ascolto che probabilmente non sarà stato sofisticato come quello del melomane alto-borghese seduto in platea, ma ha indubbiamente consentito di allargare gli orizzonti della cultura musicale della nazione. La radio-televisione italiana d'anteguerra istituisce proprie orchestre, che tuttora costituiscono un patrimonio culturale, e assieme favorisce la popolarità delle canzoni del regime fascista ma anche quelle del cosiddetto genere sincopato di Alberto Rabagliati e Natalino Otto.

Il ruolo del medium radiofonico in parte risponde da sé alla domanda posta da Adorno in *Una critica sociale della musica radiofonica* (1954): "come può portarsi la buona musica a un pubblico più ampio possibile"? Osservando il mercato radiofonico europeo nel secondo dopoguerra, esso presenta una natura di tipo pubblico e, diremmo oggi, educational, dunque di tipo vagamente pedagogico rispetto al modello americano il quale è invece essenzialmente privato e commerciale. La radio negli Stati Uniti ha cavalcato se non addirittura promosso l'emergere del rock'n'roll (ad esempio Alan Freed nel suo programma intitolato *Rock'n'Roll Party* inaugurato nel 1954) e in generale delle musiche preferite dal pubblico giovanile. In realtà l'ondata di trasformazione musicale innescata dal r'n'r si spegne rapidamente negli Stati Uniti anche a causa di scandali che mettono in discussione la trasparenza, tuttora molto delicata, delle relazioni commerciali di

promozione tra l'industria discografica e quella radiofonica. Sono le radio dei college a generare poi negli Stati Uniti un momento di cambiamento in un'offerta musicale che negli anni Sessanta passa dalle classifiche dei grandi successi (Top 40) all'esplorazione della nuova musica underground.

La BBC (British Broadcasting Corporation) in Inghilterra, e anche la RAI in Italia relativamente alla radio, dal 1945 fino alla metà degli anni Sessanta seguono invece politiche editoriali similari, articolando informazione, intrattenimento e cultura su tre differenti canali (un'organizzazione che solo formalmente permane nell'attuale Radio Rai, stravolta com'è dalla competizione con le radio commerciali).

Per portare una ventata di novità nel panorama istituzionalizzato dell'etere europeo ci vuole un concorrente totalmente fuori portata: Radio Luxembourg, una radio che nel dopoguerra trasmette dall'omonimo granducato tutta quella nuova musica pop d'impronta afro-americana che non trova spazio altrove e che fino a quel momento ha una diffusione quasi clandestina. Radio Luxembourg dal 1964 trova poi in Radio Caroline e Radio Veronica due concorrenti che, trasmettendo da navi collocate al largo in acque internazionali, sfuggono alla legislazione e al monopolio della BBC, e che anch'esse contribuiscono all'affermazione culturale del rock. Più vicina al confine italiano muove invece i primi passi Radio Montecarlo che, in particolare attraverso la voce di Herbert Pagani nel suo programma Fumorama, diffonde nell'area del Nord-Ovest e del Tirreno una proposta musicale molto più orientata al gusto latino e francese, promuovendo tra l'altro la conoscenza di artisti come Françoise Hardy. Pressata dalla concorrenza clandestina, anche BBC1 nel 1967 si trasforma in canale "per giovani". A Jimi Hendrix è significativamente commissionato un jingle nel quale, condensando in poche decine di secondi il proprio stile, canta: "Radio One, you're the only one, for me. Just turn that dial, make the music worth while". Nella programmazione della BBC è inoltre inaugurato uno spazio dedicato a registrazioni live, affidandolo al compianto dj-talent scout John Peel, programma unanimemente riconosciuto come una delle migliori selezioni della produzione del rock inglese (si veda la vasta serie di dischi intitolata John Peel Sessions che vanta nomi come Tim Buckley, Soft Machine, Robert Wyatt, Wire, Ultravox, Cure, Madness, Smiths), fino alla prematura scomparsa del dj avvenuta nel 2004.

In Italia la nuova musica che parla inglese è progressivamente introdotta in radio attraverso spazi estremamente delimitati sebbene premiati da un seguito di culto. Tra i vari protagonisti della promozione e diffusione di una musica maggiormente indirizzata ai gusti giovanili spiccano la coppia creativa formata da Gianni Boncompagni e Renzo Arbore, dapprima a partire dal 1965 con Bandiera Gialla ("programma severamente vietato ai maggiori di anni 18"), poi dal 1970 con Alto Gradimento, caratterizzato da una formula più orientata al varietà e alla comicità. Successivamente appaiono i primi programmi espressamente dedicati alle novità discografiche come Disc-jockey di Adriano Mazzoletti e quelli dedicati all'Hit Parade. Il mercato e

l'offerta radiofonica italiana vivono in seguito un vero e proprio momento di rivoluzione, dai risvolti anche sociali, all'irrompere delle radio libere. Nel 1976 (precedute da un esperimento nel 1974 di Roberto Faenza che trasmette da una roulotte) nascono dapprima le radio "nel" Movimento: Radio Città Futura a Roma espressamente pensata come "lotta contro l'informazione borghese"; Radio Popolare a Milano; Radio Alice a Bologna che propone una programmazione musicale tra psichedelia, jazz e punk.

Nel 1975 nascono Radio Milano International e Punto Radio e a seguire verranno altri momenti di aggregazione spontanea senza però connotazioni politiche, che porteranno alla nascita di radio locali che, aggregatesi poi in network, negli anni Ottanta e Novanta andranno a costituire quelle che tuttora sono tra le radio più ascoltate in Italia.

Musica e televisione in Italia

La presenza della musica nella televisione rappresenta un'innovazione fondamentale nel campo dei media. La televisione rende mediaticamente visibili corpi che nella radio sono solo voci, così come a suo tempo il sonoro nel cinema ha donato la voce ad attori che mai si erano preoccupati di recitare, parlando semmai solo tramite il gesto e il corpo. Se l'ascolto radiofonico mette in gioco unicamente la musica, quello televisivo implica anche la necessità di intrattenere il pubblico visivamente. Detto in breve, cosa bisogna far vedere durante una trasmissione musicale? L'azione musicale viene ripresa, le viene conferito un ritmo registico. Il playback, ad esempio, la banda sonora preregistrata con una ripresa visiva in diretta, consente possibilità inedite scatenando d'altro canto, sino ad anni recenti, questioni infinite sul valore autentico della musica preregistrata. La televisione negli anni Cinquanta è un medium in erba, definita poi come paleo-televisione, e come tale ancora non consapevole delle proprie potenzialità e del proprio "specifico". Divora, per questo motivo, tutto ciò che l'ha preceduta e che essa è in grado di inglobare, prevalentemente trasportando sul piccolo schermo modelli già sperimentati in radio, come il programma Nati per la musica di Gorni Kramer e Lelio Luttazzi, e artisti "radiofonici" già affermati come il celeberrimo Quartetto Cetra.

Abbiamo già evidenziato come la musica nell'audiovisivo rappresenti da sempre un fondamentale strumento di raccordo, coesione e assieme di scansione. Musicali sono anche in televisione le sigle, gli stacchi, i sottofondi, elementi costitutivi del linguaggio radiotelevisivo che sono però anche strumento di costruzione dell'identità. Pensiamo anche ai jingle di rete, brevi figure audiovisive che aiutano a identificare e a rimarcarne immediatamente l'identità. Pensiamo a Intervallo e al suo inconfondibile sottofondo d'arpa, grado zero del cliché televisivo arcaico e per questo rielaborato da Cipri e Maresco in Cinico Tv. Pensiamo anche a Carosello, luogo storico oramai consacrato della cultura popolare ma prima d'ogni cosa siparietto musicale nonché luogo di condivisione di massa della musica leggera e colta. Oltre che luogo di rielaborazione dell'archivio sonoro della cultura popolare, l'odierna musica degli spot pubblicitari contemporanei è diventata anche

veicolo primario di promozione (pensiamo ad esempio agli spot delle aziende di telefonia mobile, responsabili del lancio di nuovi successi stagionali).

È però il Festival di Sanremo il momento di celebrazione più forte del connubio tra musica e televisione in Italia. Nato alla radio nel 1951, il Festival approda alla tv nel 1955 e nel 1958 tocca uno dei suoi momenti più popolari con Domenico Modugno e la sua *Nel blu dipinto di blu* poi ribattezzata *Volare*, raro esempio di canzone italiana moderna di fama internazionale. Modugno, la cui performance è visibile tramite la televisione, gesticola e agita le braccia e il corpo in uno stile inconsueto per i cantanti dell'epoca. Del 1959 è invece la prima edizione di *Canzonissima*, varietà televisivo che già a partire dal nome dà enorme rilevanza alla musica e che perdurerà sino agli anni Settanta. Intanto in quegli anni l'acquisto di dischi inizia ad assumere un peso rilevante (lo strumento di rilevazione dell'Hit parade nasce nel 1959).

La musica rappresenta per la televisione anche un tema attorno al quale costruire interi programmi. Essa è veicolo per l'ibridazione con altri generi televisivi, ad esempio con il quiz, mistura che genera programmi di enorme successo da *Il Musicchiere* (dove numerosi divi dello spettacolo, da Gassman ad Albertazzi, si cimentano nel cantare), fino all'odierno *Sarabanda*, con una formula sostanzialmente immutata nei cinquant'anni trascorsi. La tv ha costruito nel tempo anche un'alleanza editoriale con le case discografiche ed è così che accanto alla collaborazione con la radio sono nati eventi itineranti come il *Cantagiorno*, il *Disco per l'estate* e il *Festivalbar*, che hanno portato la musica in giro per l'Italia e mostrato una rappresentazione visibile della provincia italiana. All'inizio degli anni Sessanta anche la musica internazionale comincia ad avere seguito in Italia ed ecco programmi come *Alta Fedeltà*, condotto da Gorni Kramer e la sua orchestra, che renderà ascoltabili e visibili Sammy Davis, Dean Martin, Frank Sinatra. Lo sguardo verso l'estero corrisponde anche all'emergere del gusto giovanile e di nuovi divi della musica italiana come Adriano Celentano, Gianni Morandi, Mina, Rita Pavone. Mina acquista notorietà televisiva tramite la conduzione di *Studio Uno*, varietà del sabato sera che debutta nel 1961; Rita Pavone soprattutto con il ruolo di Gian Burrasca nell'omonimo sceneggiato televisivo di Lina Wertmüller. Anche la canzone d'autore guadagna accesso al video a partire da un programma dello stesso anno chiamato *Il Cantautore* dove appaiono tra gli altri Umberto Bindi e Giorgio Gaber. Quest'ultimo è spesso presente in successivi programmi che valorizzano il patrimonio popolare e d'autore. D'altra parte la cultura beat e poi quella hippy fanno l'ingresso in Italia anche tramite la loro progressiva penetrazione nell'immaginario televisivo. Del 1967 è *Diamoci del tu* condotto da Caterina Caselli e dallo stesso Gaber, e del 1969 è *Speciale per voi* di Renzo Arbore, entrambi programmi in cui la musica e le tribune da talk-show simil-assemblea danno corpo alle prime apparizioni televisive della cultura giovanile .

Negli Stati Uniti la musica in televisione ha già avuto un ruolo essenziale per la diffusione dei grandi miti giovanili come Elvis Presley e i Beatles attraverso l'Ed Sullivan Show. La loro apparizione ha segnato la seconda e la terza maggiore audience della storia della televisione americana, rispettivamente con circa 60 e 70 milioni di telespettatori. In Inghilterra, invece, a partire dal 1964 Top of the Pops su BBC1 si afferma come il luogo in cui ogni giovedì sera è possibile ascoltare i gruppi di successo del pop inglese. Old Grey Whistle Test per gli anni Settanta e The Tube per gli anni Ottanta su Channel Four rappresentano invece momenti musicali più approfonditi.

Gli anni Settanta, in Italia e altrove, saranno il momento in cui molte certezze andranno in crisi, anche riguardo al modo di proporre in televisione l'intrattenimento e la rappresentazione del sociale. La stessa trasmissione televisiva del sacro Festival di Sanremo per alcuni anni verrà limitata unicamente alla serata finale. A scorrere ora i nomi dei partecipanti del Festival e dei vincitori di quegli anni si nota in effetti, a parte rari casi come quello di Rino Gaetano, una stasi creativa dell'intrattenimento leggero. L'energia è allora tutta riposta verso la canzone d'autore o "impegnata" (nasce in quegli anni il Premio Tenco) che non passa di certo per Sanremo e che in televisione ha un accesso limitato, come nel caso di Automobili di Lucio Dalla, show del 1977 come l'omonimo disco, nel quale sono ospitati anche Bennato, Venditti e Paolo Conte.

La domenica pomeriggio diventa alla fine degli anni Settanta luogo di sfida e controprogrammazione tra L'altra domenica di Renzo Arbore sulla Rete2 (programma che darà spazio a varie proposte innovative, molte delle quali internazionali e musicali ed eseguite in diretta) e sulla Rete1 Domenica In... di Corrado, la quale dal 1978 ospita al proprio interno Discoring, programma condotto dal compagno-rivale Gianni Boncompagni che prediligerà una proposta più divulgativa e tradizionale nella confezione ma ugualmente attenta alla qualità. Sarà uno dei momenti più vivaci della programmazione televisiva musicale della RAI.

Gli anni Ottanta segnano una trasformazione epocale dovuta all'ingresso del videoclip, formato editoriale che propone un pre-confezionamento dello show musicale audiovisivo. Mr. Fantasy, condotto da Carlo Massarini, coglie immediatamente il fenomeno nel 1981 (anno d'inizio anche della programmazione americana di MTV) e vi allestisce attorno una costruzione minimale fatta di grafica, scenografie essenziali e di un immaginario futuribile al passo con i tempi. Lo spazio televisivo in questo caso non è più costruito attorno a uno stage ma risente del virtuale di là da venire, coerentemente con i nuovi spazi iperreali proposti dal videoclip che sintetizzano e rendono visibile l'immaginario del rock. In questi anni la televisione commerciale fa il suo ingresso nel mercato e la musica si posiziona tra gli elementi predominanti con la rete tematica Videomusic che inizia a trasmettere dal 1984. Nel luglio del 1985 la RAI invece trasmetterà il Live Aid, evento musicale del decennio durante il quale a scopo di beneficenza passano in rassegna stelle del rock classico e nuovi volti del

techno-pop anni Ottanta. Sempre la RAI nel 1987 trasmette il primo concerto italiano di Madonna nonché il concerto dei Pink Floyd a Venezia nel 1989. Fininvest (ora Mediaset) si concentra invece sulla confezione e innovazione dei programmi: con DeeJay Television di Claudio Cecchetto indovina un modo di relazionarsi con la nuova sensibilità "paninara" e con personaggi allora in erba quali Jovanotti, Fiorello, Leonardo Pieraccioni e Linus. Un'altra strada viene invece percorsa dai programmi di Red Ronnie che tra l'altro propone con Be Bop a Lula la coabitazione tra videoclip, reportage e voci dal mondo dei fan.

Dagli anni Novanta, e in particolare dal 1997, il ruolo della musica nella televisione, in Italia come nel resto dell'etere globale, viene assunto principalmente da MTV che da canale musicale si trasforma sempre più in una rete che trasmette per un pubblico giovanile musica ma anche contenuti di altro tipo.

Musica e nuovi media

Le nuove tecnologie fanno in tempi recenti il loro ingresso nel mercato dei media tradizionali. La coabitazione con la musica è il risultato di alcune tappe evolutive tra le quali segnaliamo: la comparsa del CD nei primi anni Ottanta che ha segnato l'ingresso sul mercato consumer della musica in forma digitale e dunque riproducibile e duplicabile senza perdita di segnale; la diffusione tra un numero ampio di utenti di connessioni internet a banda larga. Come altre arti, quali la fotografia, la grafica, il cinema, la musica passa oggi attraverso il computer dove la si può ascoltare, produrre, modificare e "scaricare". La diffusione delle reti informatiche connesse al telefono mette i computer casalinghi in grado di appartenere a un'unica rete e in questo modo si afferma un diffuso scambio di materiali musicali informatici. Anche la vendita di dischi, che oggi vive un'ennesima crisi di settore, si sta reindirizzando verso forme di vendita on line di CD o, più semplicemente, di file musicali acquistabili e scaricabili sul proprio computer. Ecco perché il player più aggiornato, la versione contemporanea del mangiadischi o del walkman, è rappresentata dall'iPod, ossia un mini computer tascabile dotato di memoria sufficiente a immagazzinare migliaia di brani. L'iPod, oggetto di status e di tendenza, conserva la musica in file che spesso presentano il formato mp3, cioè di ridotta taglia ma anche di minore qualità sonora, il che apre nuovi dibattiti sulla perdita di qualità dell'ascolto musicale odierno. Più in generale lo scenario contemporaneo propone una convergenza tra diversi modi di fruire la musica (radio, televisione, telefono cellulare, computer, iPod) su cui si gioca una battaglia economica tra i fornitori di contenuti, dispositivi (device) e luoghi di fruizione. Non è più il tempo del bar con il juke-box, della radio a transistor o del giradischi casalingo accanto al divano. La musica si consuma in modo frammentato e diffuso (si pensi al grande successo delle suonerie scaricabili direttamente sul telefono cellulare) e si tende ad acquistare un servizio piuttosto che un singolo disco. La partita si gioca sui nuovi strumenti di

fruizione/intrattenimento, come la consolle dei videogame, il computer o il telefono cellulare.

Il mercato musicale

Il mercato musicale è la somma dinamica di varie componenti, che riguardano l'esecuzione dal vivo (non escluso lo studio), gli strumenti per fare e ascoltare musica, le composizioni destinate all'interpretazione (editoria) o registrate (discografia), e il commercio dei diritti relativi per utilizzazioni all'interno di vari media (radio, televisione, cinema, internet). L'equilibrio fra le diverse componenti è soggetto a continue rinegoziazioni, a causa delle trasformazioni sociali o tecnologiche. La fase più rappresentativa della configurazione novecentesca di questo mercato va dagli anni Venti agli anni Ottanta.

Un mercato di massa

Le premesse per la formazione di un mercato musicale ampio, articolato, di massa sono già quasi tutte presenti negli ultimi decenni dell'Ottocento: la produzione in serie di strumenti musicali (nel 1880 negli USA si fabbricano 45.000 pianoforti); l'editoria musicale (negli anni Ottanta e Novanta si vendono milioni di spartiti di una singola canzone, a Napoli come a New York); la diffusione di locali di intrattenimento come il *café chantant* (Eldorado, Parigi, 1854; Salone Margherita, Napoli, 1890) e il *music-hall* (decine a Londra già negli anni Cinquanta); la regolamentazione del diritto d'autore (convenzione di Berna, 1886) e la fondazione delle società degli autori ed editori (la francese Sacem nel 1851 e l'italiana Siae nel 1882, che sarebbero state seguite dalla tedesca Gema nel 1903, dalla statunitense Ascap e dalla britannica Prs, entrambe nel 1914); l'invenzione del fonografo e del grammofono, con la fondazione delle prime case discografiche (American Columbia, 1888; US Gramophone, 1893; Pathé, Francia, 1894; Gramophone Co., GB, 1898; Deutsche Grammophon, Germania, 1899).

Anche il cinema (muto fino al 1927) rientra in questo quadro, se è vero che le proiezioni sono molto spesso accompagnate da musica: pratica che avrebbe portato, negli anni Dieci, alla realizzazione di formulari e raccolte come la *Sam Fox Moving Picture Music* (1913) e la *Kinobibliothek* di Giuseppe Becce (1919), anticipatrici dello stile delle colonne sonore della Hollywood degli anni Trenta. Rispetto allo schema già delineato nell'ultima parte dell'Ottocento, le grandi innovazioni che contribuiscono a configurare l'industria e il mercato della musica secondo linee che permarranno per più di mezzo secolo sono quelle che si affacciano negli anni Venti: la radio, l'elettrificazione degli strumenti e dell'ascolto, il cinema sonoro. A queste si aggiungeranno dopo la seconda guerra mondiale la registrazione su nastro e la televisione, fino a una nuova forte discontinuità introdotta negli anni Ottanta-Novanta dalla digitalizzazione, dall'informatizzazione di massa, dalle reti. Anche per il mercato della musica il Novecento è un secolo breve, inaugurato dalle innovazioni seguite alla prima guerra mondiale, e chiuso dalla globalizzazione consolidatasi dopo il crollo dell'Unione Sovietica. La

sua storia, anche nelle premesse ottocentesche, è quella di una competizione crescente tra diversi rami dell'industria e tra diversi media: una competizione feroce, a volte più aspra di quanto alla luce del pur spietato neoliberismo del Duemila non si possa immaginare.

I dischi e la radio

Il primo confronto è quello che si svolge nei primi decenni del Novecento, e che vede il progresso dell'industria discografica a spese di quella degli strumenti musicali, in particolare dei pianoforti. Il grammofono penetra più rapidamente del pianoforte nelle case delle classi sociali in ascesa, e tende a sostituirlo al centro del salotto borghese, nonostante la pianola (o player piano) per qualche tempo cerchi di limitare i danni della tendenza ad abbandonare la pratica musicale e a farla surrogare dall'uso di musica registrata.

Quando, negli anni Venti, entra in scena la radio, il nuovo apparecchio confina definitivamente il pianoforte al consumo delle élite socio-culturali, e allo stesso tempo colpisce severamente il grammofono e la sua industria. Le cifre parlano di un colpo davvero tremendo: nel 1921 negli USA il valore totale delle vendite di dischi è di 106 milioni di dollari (secondo certi indicatori di correlazione, è una somma corrispondente al valore del mercato nei primi anni del Duemila, secondo altri a un decimo: comunque, una cifra rispettabile). Negli anni successivi il valore scende a 92, poi a 79, 68, 59 milioni, dimezzandosi nell'arco di cinque anni. Nel 1933 (dopo una breve inversione di tendenza, proprio nell'anno della Grande Crisi, il 1929) la cifra si è ridotta a 6 milioni, con un calo in 12 anni di oltre il 94 per cento. A trarre beneficio dal successo della radio è l'editoria musicale, che nello stesso periodo riesce a incrementare in modo molto significativo le entrate dovute alle licenze per l'utilizzazione radiofonica del repertorio: la statunitense Ascap passa da 35.000 dollari nel 1923 a quasi 6 milioni nel 1937, con una tendenza molto marcata alla smaterializzazione del business, sostituendo le entrate per i diritti a quelle dovute al commercio degli spartiti. Alla fine degli anni Trenta esplose il conflitto tra industria musicale e industria della radio, che porta alla fondazione di una seconda società di raccolta di diritti negli USA, la Bmi, promossa dalle emittenti e meno esosa nella richiesta di royalties. L'ostracismo delle radio nei confronti del repertorio rappresentato dall'Ascap favorisce gli editori associati alla Bmi e la musica da questi pubblicata: generi fino ad allora marginali, come la musica country (allora ancora chiamata hillbilly), il blues, la musica latino-americana, vengono portati all'attenzione del pubblico nazionale, inducendo trasformazioni radicali nel gusto degli americani e facendo volgere al declino il repertorio dei "classici" di Tin Pan Alley (George Gershwin, Cole Porter, Rodgers, Berlin). La competizione fra settori della stessa industria proseguirà nel dopoguerra, e vedrà le radio e la Bmi coinvolte nel successo del rock'n'roll, e l'Ascap alla testa dell'iniziativa giudiziaria che accusa i dj di favorire il nuovo genere a causa della corruzione (payola).

Dai dischi in vinile alla musica su Internet

Gli anni Cinquanta sono segnati anche dalla competizione fra discografici per imporre una scelta tra i nuovi formati resi disponibili dalla tecnica di incisione su microsolco e dall'impiego della vinilite. La RCA favorisce il 45 giri, orientandosi a un mercato dominato dai successi singoli, mentre la Columbia spinge verso il 33 giri, puntando sulle antologie e sui recital. La "guerra delle velocità" in una prima fase vede la convivenza dei due formati, con una rapida affermazione del 45 giri nel processo di sostituzione del 78 giri (che scompare entro la fine degli anni Cinquanta).

Negli anni Sessanta, però, il mercato tende a orientarsi sempre di più verso l'album, e il sorpasso anche in termini numerici (non solo per fatturato) avviene nel 1968. Le cause dell'avvicendamento sono molteplici: tecnologiche (la diffusione di massa della stereofonia, dopo l'esordio come prodotto di élite nel 1958); ideologiche (il pubblico giovanile si orienta verso la complessità discorsiva dell'album e verso l'individualità degli autori/interpreti); musicali (la crescente articolazione compositiva del rock non trova spazio sul 45 giri); industriali. Fino a tutti gli anni Cinquanta l'editoria musicale ha avuto ancora un ruolo di traino, sottomettendo alle proprie esigenze un'industria discografica molto legata ai singoli mercati nazionali. Normalmente, un brano viene offerto dall'editore a diverse case discografiche, che competono per la versione (cover) di maggiore successo. Ma dopo il successo internazionale del rock'n'roll e la nascita del mercato giovanile, l'industria discografica intuisce i vantaggi derivanti dal controllo della versione originale, potenzialmente commerciabile in tutto il mondo. Alla fine degli anni Cinquanta i discografici iniziano a incoraggiare apertamente i propri cantanti a scrivere le canzoni che interpretano: il modello del recital dello chansonnier trasferito su 33 giri, di cui è stato pioniere in Francia Georges Brassens, si estende ai protagonisti della bossa nova, ai cantautori italiani, ai folksinger americani, come Bob Dylan, e soprattutto ai gruppi inglesi, primi fra tutti i Beatles. L'industria discografica prende il sopravvento, e per la prima volta l'industria editoriale viene relegata al ruolo della negoziazione dei diritti, le cui fortune sono determinate interamente dalle politiche dei discografici.

A partire dagli anni Settanta, il mercato musicale appare sotto il controllo di un numero sempre più ristretto di multinazionali discografiche, che condizionano anche la musica dal vivo (ad esempio, influenzando in modo molto marcato sulle stesse programmazioni delle istituzioni della musica colta). Non a caso, il luogo di intrattenimento che più profondamente segna il costume negli anni Settanta e Ottanta è la discoteca. Ma lo schema è destinato a trasformarsi radicalmente dopo l'inizio dell'informatizzazione di massa (1984) e la contestuale introduzione del nuovo formato digitale del CD. La crescente facilità con cui il pubblico può appropriarsi delle registrazioni copiandole su supporti sempre più sofisticati tende a marginalizzare il ruolo dell'industria discografica e a riportare al centro - per la prima volta dopo gli anni Venti - l'industria che produce apparecchiature elettroniche: dopo l'acquisto della Cbs da parte della Sony (1988) l'industria

discografica tende sempre di più a configurarsi come titolare di diritti immateriali (quelli sulle registrazioni), mentre la vendita di beni materiali riguarda le multinazionali dell'elettronica e dell'informatica.

Nell'arco dell'ultimo ventennio del secolo, l'industria discografica passa dal ruolo di leader dell'innovazione nei media a quello di modesto fornitore di contenuti per i settori trainanti dell'elettronica di consumo, della pubblicità, dell'intrattenimento radiofonico e televisivo. Viceversa, si espande (sotto una nuova forma monopolistica e multinazionale, che vede in prima fila la statunitense Clear Channel) il business della musica dal vivo.

L'editoria musicale

L'editoria è stata la prima vera industria musicale e il suo primato storico si è tradotto, per un lungo arco di tempo durante il Novecento, anche in una leadership commerciale e ideologica. Sono stati gli editori a concepire il ruolo di mediazione fra gli autori di musica e un mercato rappresentato in primo luogo dalle istituzioni della vita musicale (teatri, festival, locali di intrattenimento). Ma l'entrata in scena di media come il disco e la radio ha interferito progressivamente con questo ruolo, limitandone lo spazio. Come molte altre industrie, ma forse prima di tutte, l'editoria musicale ha beneficiato ed è poi stata vittima della smaterializzazione del suo oggetto.

Prima dell'industria discografica

L'industria dell'editoria musicale entra nel Novecento forte della grande espansione del mercato e del perfezionamento di accordi internazionali (Convenzione di Berna, 1886) che consentono la tutela del diritto d'autore su vasta scala. I tempi dell'artigianato, quando gli editori erano poco più che tipografi, sono ormai lontani, e i rapporti con gli autori sono regolati da una contrattualistica dettagliata, che prevede anche la corresponsione di anticipi per opere ancora non scritte. Per quanto la vendita o il noleggio di spartiti costituisca la voce di gran lunga più importante nel fatturato, gli editori musicali contano sempre più consapevolmente sulla creazione di un patrimonio immateriale, quello delle opere in catalogo, che le leggi sul diritto d'autore permettono di prefigurare come fonte di rendita nel lungo periodo. Nelle città dove si concentrano i teatri e le attività di intrattenimento, gli editori a loro volta si riuniscono in uno spazio ristretto, perché la natura del lavoro di promozione e vendita richiede una facile accessibilità da parte di musicisti, agenti, impresari.

A New York, il quartiere delimitato dalla ventottesima strada e da Broadway viene denominato - in un articolo del giornalista e autore di canzoni Monroe H. Rosenfeld pubblicato nel 1903 - Tin Pan Alley, "vicolo delle padelle di latta", per il suono incessante dei pianoforti verticali, con i martelletti consumati dall'uso, che proviene dalle finestre degli uffici editoriali. Da allora il termine ha definito per gran parte del secolo l'industria editoriale americana, oltre che lo stile musicale tipico della sua produzione. Allo stesso modo, l'editoria italiana sarà "Galleria del Corso", e quella britannica "Denmark Street". Prima dell'avvento della radio, e mentre il mercato

discografico si espande gradualmente, il successo commerciale di un'opera musicale coincide sostanzialmente con quello tributato nei teatri e nei locali di intrattenimento: se si tratta di un'opera, un'operetta, una composizione sinfonica, il successo genererà altre repliche, quindi noleggi di parti e vendita al pubblico di riduzioni, trascrizioni eccetera; se si tratta di una canzone verrà inserita nel repertorio di altri interpreti, e se ne venderanno molti spartiti. Bird in a Gilded Cage di Harry Von Tilzer nel 1900 si vende in 2 milioni di copie. Gli editori musicali, perciò, non lasciano nulla di intentato per favorire il successo dei loro prodotti: nei loro uffici lavorano i propagandisti di canzoni (song pluggers: farà questo mestiere anche George Gershwin), che cercano di convincere cantanti e impresari a inserire i brani nei loro nuovi spettacoli; al termine della giornata di lavoro, i propagandisti si trasferiscono nei teatri, a fare la claque alle canzoni della loro scuderia. Il lavoro dell'editore musicale, per tutto il secolo, si svolgerà tra gli alti e bassi (culturali e morali) di queste pratiche: da un lato, rapporti di alto impegno intellettuale con gli autori, e dialoghi raffinati con sovrintendenti di istituzioni operistiche e concertistiche, direttori artistici, interpreti, per promuovere l'esecuzione delle nuove musiche in catalogo; dall'altro, un'attività di lobbying a volte feroce per trarre il massimo profitto dallo sfruttamento delle utilizzazioni, la promozione più smaccata, e in qualche caso la corruzione esplicita di funzionari di altri rami dell'industria musicale.

Editoria e industria discografica

Il successo crescente del disco viene visto dagli editori come una minaccia: non solo perché tende ad allontanare il pubblico da una pratica musicale attiva, ma perché le leggi sul diritto d'autore sono precedenti allo sfruttamento commerciale dell'invenzione di Edison, e non prevedono questo tipo di utilizzazione delle opere, essendo state modellate sostanzialmente sulla tutela di un'opera scritta. Tracce di questa distorsione permarranno per tutto il secolo nella legislazione sul diritto d'autore e sul copyright, che tratta i diritti sui fonogrammi come diritti "connessi" o "derivati". È, in un certo senso, il residuo del primato dell'industria editoriale dei primi decenni del Novecento, che guarda con superiorità alle realizzazioni puramente tecniche della discografia. Il riconoscimento dei diritti sulle riproduzioni fonografiche avviene, negli USA, nel 1909, e mostra tutta la sua efficacia già solo dieci anni dopo, quando un lungo sciopero dei tipografi interrompe la stampa delle edizioni musicali, ma gli editori resistono grazie ai sostanziosi pagamenti di diritti fonomeccanici. Nel periodo che va dagli anni Venti agli anni Cinquanta, l'editoria musicale, assistita dalle società di raccolta dei diritti, raffina e potenzia sempre più la propria capacità di gestire il proprio catalogo di titoli attraverso la cessione di licenze e la raccolta di royalties, e si basa sempre meno sulla vendita degli spartiti. Se nel mercato di massa gli editori per molto tempo riescono ad asservire la discografia, continuando a imporre il primato dell'opera sull'interpretazione (non a caso, nel 1951, in Italia si istituisce un festival della canzone, quello di Sanremo, nel quale in origine un piccolo gruppo di cantanti interpreta tutte le canzoni in gara), nel

mercato élitario della musica colta – dove le composizioni di largo successo sono quasi tutte di dominio pubblico e quelle nuove fanno fatica ad andare oltre la prima replica – il potere di lobbying dell’editoria musicale si indirizza (in tutta Europa) verso la radio, imponendo attraverso le società degli autori parametri correttivi che aumentano di molto i diritti maturati per ogni minuto di trasmissione radiofonica di un brano del repertorio colto. Solo in parte giustificabile da un intento di promozione e sostegno della cultura musicale contemporanea, questa consuetudine crea (nell’arco di tempo che va dal secondo dopoguerra alla fine degli anni Ottanta, quando poi verrà sostanzialmente neutralizzata) una sorta di zona franca, di mercato protetto della musica d’avanguardia, che susciterà l’opposizione di compositori più giovani, desiderosi di misurarsi (a volte piuttosto ideologicamente) con il pubblico e con il mercato. A partire dalla metà degli anni Sessanta, il primato dell’editoria musicale viene messo in discussione dall’evoluzione tecnologica, dall’ampliamento del mercato dovuto all’entrata in scena del pubblico giovanile, dai cambiamenti nell’assetto dei media. L’industria discografica, puntando su registrazioni sempre più coinvolgenti e perfezionate, sul formato dell’album long playing a 33 giri (che potenzia la funzione dell’interprete e gli offre con l’ampia copertina un forte strumento di comunicazione dell’immagine), sulla progressiva identificazione fra autore e interprete, si libera dal dominio dell’editoria e, in molti casi, rovescia a proprio favore i rapporti di forza: sono i gruppi discografici multinazionali ad acquisire il controllo societario di numerosi importanti editori. Gli anni Ottanta e Novanta mettono in evidenza un’ulteriore trasformazione: ridotto ormai ai minimi termini il commercio di musica stampata, ma anche messo progressivamente in crisi il modello del commercio di musica sotto forma di supporti registrati, il lavoro dei discografici e degli editori tende a sovrapporsi e integrarsi. Si tratta in entrambi i casi di negoziare dei diritti, servendosi degli stessi uffici legali, sia pure mantenendo la distinzione fra i diritti primari delle opere musicali e quelli connessi delle registrazioni. Nello stesso periodo (verso la fine degli anni Ottanta, e poi con un’incidenza crescente) l’uso di programmi di scrittura musicale su personal computer tende a svincolare i compositori – anche e soprattutto quelli di musica colta – da una delle ragioni storiche del loro rapporto con gli editori, quella della preparazione delle parti per gli esecutori. Questo ha contribuito a trasformare anche i più importanti editori musicali, negli ultimi anni del Novecento, sostanzialmente in agenzie di promozione, la cui ragione d’essere è la mediazione fra gli autori (del tutto indipendenti dal punto di vista produttivo) e le istituzioni musicali eventualmente interessate a inserirne le opere nella propria programmazione.

La musica elettrificata e i nuovi strumenti musicali

Fin dall’inizio del secolo lo sviluppo delle invenzioni legate alla conoscenza dei fenomeni elettromagnetici ha suggerito applicazioni musicali: numerosi sono gli strumenti elettronici inventati nel primo trentennio.

Contemporaneamente a questo lavoro di ricerca, lo sviluppo della radio e di

altre applicazioni su larga scala delle tecnologie ha reso familiari al grande pubblico le sonorità della musica elettrificata. Dopo la seconda guerra mondiale il processo diventa dominante e inarrestabile: dalla chitarra elettrica ai sintetizzatori, dal campionatore al computer, gli strumenti elettroacustici o elettronici occupano il centro della scena musicale.

Il suono elettrico

I primi tentativi di applicare i principi dell'elettromagnetismo alla generazione del suono risalgono agli anni tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Dopo il Singing Arc (1899) di William Duddell, che sfrutta il sibilo delle lampade ad arco utilizzate nell'illuminazione urbana trasformando un fastidioso inconveniente progettuale in risorsa musicale, il primo strumento che utilizzi in modo sistematico l'elettricità è il telharmonium (1902) di Thaddeus Cahill. Si basa su ruote dentate in movimento in un campo magnetico, secondo lo stesso principio costruttivo che avrebbe fatto funzionare – poco meno di trent'anni dopo – l'organo Hammond. Ma poiché non sono stati ancora inventati dispositivi per amplificare la corrente, per generare le tensioni necessarie a pilotare trasduttori ancora primitivi è stato necessario costruire ruote dentate gigantesche, che fanno del telharmonium uno strumento grande come un vagone ferroviario, del peso di 200 tonnellate. Al di fuori di poche occasioni dimostrative, e di un tentativo di diffondere una filodiffusione rudimentale (l'unico trasduttore disponibile all'epoca era il ricevitore del telefono), il telharmonium fallisce, sia pure eccitando la fantasia di un musicista come Ferruccio Busoni, interessato dalla grande precisione con cui lo strumento di Cahill può generare intervalli microtonali.

Nello stesso anno (1906) in cui viene inaugurata l'ultima sala dedicata all'ascolto del telharmonium, l'inventore statunitense Lee De Forest aggiunge un terzo elettrodo al diodo, la "valvola" termoionica già nota da qualche tempo, e ne ottiene il triodo, componente fondamentale per realizzare amplificatori. Nessuno, compreso lo stesso De Forest, si rende conto subito della grande varietà di applicazioni anche musicali di questa invenzione, che sarebbe stata di lì a qualche anno fondamentale per lo sviluppo della radio. Nel 1916, comunque, De Forest deposita un brevetto per uno strumento musicale basato sulla valvola termoionica, che avrebbe presto ispirato numerosi progetti.

Strumenti sperimentali

Il primo a ottenere una certa notorietà internazionale è il theremin, presentato dal fisico sovietico Leon Termen nel 1920. Basato su due generatori di frequenza costituiti ciascuno da un triodo, una bobina e un condensatore, il theremin affascina musicisti e pubblico sia per la qualità eterea del suono sia per la gestualità che richiede, dato che i parametri del suono generato sono controllati dal movimento delle mani dell'esecutore nel campo elettrostatico di due antenne. Utilizzato nella musica da concerto (Schillinger, Varèse, Martinu) e in quella da film (Rozsa, Herrmann), avrebbe

avuto successo fino agli anni Cinquanta, per poi riapparire (sia pure in forma modificata, e con un altro nome) in un classico del rock degli anni Sessanta, Good Vibrations dei Beach Boys. Altri strumenti basati su sistemi per la generazione elettronica del suono hanno una certa fortuna negli anni Venti e Trenta: lo sferofono del tedesco Joerg Mager (1926), il partiturofono dello stesso inventore (che viene usato nel 1931 a Bayreuth per simulare le campane del Parsifal); le ondes Martenot del francese Maurice Martenot (1928), che hanno una fortuna simile al theremin sia nella musica colta (Darius Milhaud, Honegger, Messiaen, Jolivet, Varèse) sia in quella da film (Jarre); il trautionium di Friedrich Trautwein (1928), basato su un sistema di sintesi sottrattiva a partire da un generatore di frequenza costituito da un tubo al neon, che attrae compositori dell'area germanica (Hindemith, Strauss, Dessau) ed è anche prodotto industrialmente dalla Telefunken.

Mezzi di diffusione

L'elettricità, comunque, manifesta la propria presenza nella musica non solo attraverso strumenti sperimentali noti ai compositori e al pubblico della musica da concerto più avanzata, ma anche e soprattutto nella diffusione di massa: nella radio (dal 1920), nella registrazione elettrica dei dischi, che ne aumenta enormemente la qualità (dal 1924), nei giradischi elettrificati (dal 1926), nei sistemi di amplificazione per la voce, sperimentati fin dal 1915, che si diffondono subito dopo la prima guerra mondiale, inizialmente per discorsi e comizi, e poi (dagli anni Trenta) per sostenere la voce dei cantanti. La tecnica del crooning (sussurrare al microfono), della quale è pioniere Bing Crosby, avrebbe trasformato nell'arco di una ventina di anni la sensibilità e i gusti del pubblico, separando in modo sempre più netto la vocalità tradizionale, di derivazione operistica, da quella bisognosa del microfono, ma molto più "naturale" e quotidiana, dei cantanti popolari. Già a metà del Novecento, nei Paesi industrialmente avanzati, le occasioni di ascoltare musica a partire da sistemi di generazione e/o di diffusione elettroacustica sono più numerose rispetto a quelle della musica non amplificata o mediatizzata: gli anni Cinquanta e Sessanta segnano il trionfo della musica "per altoparlanti", concepita per il giradischi, il juke-box, la radio, la televisione, l'autoradio, il riproduttore di cassette, cantata al microfono e suonata sempre più spesso con strumenti elettrificati.

Strumenti musicali elettrici

Tra gli strumenti elettrici che hanno avuto una larga diffusione di massa, il primo ad apparire è stato l'organo Hammond, lanciato nel 1935, basato su un sistema di ruote dentate rotanti ciascuna delle quali - provocando una variazione nel flusso del campo magnetico - induce una corrente oscillante in una bobina rilevatrice. Curiosamente, il successo dell'organo Hammond è causato dalla buona intonazione, ottenuta grazie alla regolarità dei motori elettrici che mettono in rotazione le ruote dentate: Laurens Hammond, l'inventore, ha deciso di riciclare in questo modo i suoi motori per orologi elettrici di precisione che la crisi del 1929 ha spazzato via dal mercato. Proprio grazie alla crisi l'organo elettrico si afferma nelle chiese americane

(costa molto meno di un organo a canne), e come strumento di intrattenimento nei night club: la produzione di massa ne fa in seguito anche uno strumento accessibile al mercato domestico, e diffuso negli organici ristretti che nel dopoguerra sostituirono le big band.

Indubbiamente, lo strumento elettrificato più popolare è la chitarra elettrica. I primi modelli prodotti in serie risalgono al 1931, il primo disco che contenga il suono di una chitarra elettrica è del 1935, e il primo riconoscimento della sua autonomia musicale coincide con la brevissima carriera del jazzista Charlie Christian, dal 1939 al 1941. Il principio tecnologico della chitarra elettrica è affine a quello dell'organo Hammond: in questo caso è la corda metallica in vibrazione a creare quelle variazioni nel flusso magnetico che una bobina - all'interno del pickup - rileva e converte in correnti oscillanti, che poi vengono amplificate. Questo fa sì che sia possibile costruire chitarre prive di cassa di risonanza, le cosiddette chitarre solid body. I primi modelli di questo tipo vengono progettati negli anni Quaranta, e lanciati sul mercato alla fine del decennio (Fender Broadcaster, poi Telecaster, 1948). Nel 1951 nasce anche il primo basso elettrico solid body: una chitarra con quattro corde, accordata come un contrabbasso, relativamente leggera e portatile, e facile da amplificare. Grazie a questo strumento, oltre che agli altoparlanti di grandi dimensioni del juke box, i musicisti popular avrebbero iniziato a esplorare l'universo percettivo delle basse frequenze, avviandosi verso quella musica fisicamente coinvolgente, che si ascolta con tutto il corpo, che costituisce l'aspetto musicalmente più appariscente della rivoluzione tecnologica del Novecento, e che va dal rock'n'roll degli anni Cinquanta alla techno degli anni Novanta.

Tra il 1967 e il 1968, proprio mentre la chitarra elettrica raggiunge la sua maturità tecnica e timbrica con musicisti come Jimi Hendrix ed Eric Clapton, nelle formazioni-tipo dei gruppi rock iniziano ad aggiungersi i sintetizzatori (Moog, Buchla, Ketoff), strumenti integralmente elettronici (privi di una componente meccanica nella generazione del suono) come lo sono stati il theremin e le ondes Martenot, ma più sofisticati grazie alla miniaturizzazione dei circuiti, ottenuta in una prima fase grazie al transistor, e poi con circuiti integrati sempre più complessi. Il terreno iniziale della sperimentazione dei sintetizzatori è il progressive rock (1969-1975 circa: viene usato dagli Emerson, Lake and Palmer e Yes), ma dalla seconda metà degli anni Settanta e soprattutto nel decennio successivo i sintetizzatori (ormai denominati in modo generico "tastiere elettroniche") vengono adottati in ogni genere, con l'unica deliberata esclusione di quelli che rifiutano l'impiego troppo esplicito della tecnologia. A partire dai primi anni Ottanta le tecniche di sintesi digitali diventano sempre più diffuse, e appaiono strumenti capaci di digitalizzare e riprodurre suoni di ogni tipo, anche naturali: sono i campionatori (Fairlight, Emulator; primi utilizzatori: Peter Gabriel, Stevie Wonder). Dalla seconda metà degli anni Novanta tutte le funzioni dei diversi tipi di strumenti elettronici sono state incorporate in software disponibili (e a volte preinstallati) su personal computer, rendendo sempre meno evidente

l'origine strumentale dei materiali sonori che si ascoltano nelle produzioni discografiche, e anche dal vivo.

La musica riprodotta: supporti e tecnologie

Nel Novecento la rapida evoluzione dello sviluppo tecnologico e le sue profonde implicazioni con i processi d'industrializzazione hanno mutato radicalmente le modalità di produzione, fruizione e conservazione della musica. L'invenzione più importante è quella della riproduzione del suono (1877), premessa all'industria discografica e alla distribuzione di massa della musica. Da allora le tecnologie hanno avuto un'evoluzione rapida e per certi versi sorprendente. La fonografia è oggi una delle forme principali di comunicazione mediatica accanto a cinematografia, radiofonia, televisione e telematica.

Fonografia

Nel Novecento la rapida evoluzione dello sviluppo tecnologico e le sue profonde implicazioni con i processi d'industrializzazione hanno mutato radicalmente le modalità di produzione, fruizione e conservazione della musica. Tale evoluzione trova il suo fondamento nelle ricerche sulla trasmissione e sulla riproduzione del suono che si svolgono negli Stati Uniti nella seconda metà dell'Ottocento. Di fatto, la riproduzione del suono nasce dalle sperimentazioni in corso sulla trasmissione dei dati attraverso il telegrafo (1832, Samuel Morse) e il telefono (1876, Graham Bell; attribuito a posteriori ad Antonio Meucci, 1857), ambito nel quale operano i due pionieri della riproduzione sonora: lo statunitense Thomas Alva Edison (1847-1931), che per primo brevetta un apparecchio per la riproduzione del suono, il fonografo a cilindri (1877), e il tedesco Emil Berliner (1851-1929), che, emigrato negli Stati Uniti, brevetta il grammofono a dischi (1887, ma introdotto solo nel 1889 in Europa e nel 1894 in USA). È il grammofono a uscire storicamente vincente dal confronto tra i due apparecchi, anche perché risolve il problema della riproduzione dei supporti in serie a partire da un'unica matrice, premessa indispensabile alla produzione industriale di musica registrata. È dunque solo a metà degli anni Novanta, grazie al successo riscontrato dai primi juke-box (introdotti nel 1889) e all'invenzione di Berliner, che è chiaro che la riproduzione del suono - fino ad allora considerata utile per dettare telegrammi e per altri usi più o meno bizzarri - non può essere sfruttata economicamente che per riprodurre musica.

Nel 1925, con l'avvento della registrazione e dell'amplificazione elettrica, le potenzialità della registrazione e della trasmissione del suono si ampliano enormemente. La riproduzione del suono si orienta così sempre più verso un lavoro di sfruttamento della tecnologia non solo, e non tanto, per riprodurre esecuzioni musicali in modo realistico, quanto per produrre eventi sonori. Nasce la "fonografia" propriamente detta che, insieme a radiofonia, cinematografia e televisione, rientra a pieno titolo tra le forme di comunicazione moderna che, lungi dal riprodurre alcunché, mediano la realtà producendo "illusioni". Non è certo un caso se, da allora, tra questi

settori si siano sviluppate forti sinergie tecniche, espressive ed economiche. Di fatto, le tecnologie del suono si sono sviluppate in simbiosi con lo sviluppo tecnologico in generale, con il mondo delle comunicazioni di massa e l'industria dell'intrattenimento, fondendo i propri interessi dapprima con la radio, potenziata anch'essa dall'amplificazione elettrica, poi con il cinema, che nel 1928 diventa sonoro, e, in seguito, con la televisione e le telecomunicazioni.

Dall'analogico al digitale

La registrazione del suono alla fine degli anni Quaranta vede l'introduzione di varie innovazioni. È in questo periodo che entra in uso la registrazione magnetica su nastro, che è la premessa allo sviluppo del lavoro in studio di registrazione in senso moderno. La registrazione su nastro, infatti, permette quelle operazioni di sovra-incisione, montaggio e manipolazione del suono oggi del tutto normali, ma che all'epoca sembravano nulla più che bizzarie agli occhi dei musicisti e dei discografici, che tardavano ad apprezzarne i risvolti pratici e creativi. È questo il motivo per il quale il lavoro in studio di registrazione in senso moderno si sviluppa molto lentamente. Lo stesso mixer, apparecchio fondamentale di ogni studio di registrazione che consente di trattare ogni strumento o traccia musicale in modo indipendente dagli altri, assume caratteristiche standard solo negli anni Sessanta. Anche l'affermazione della stereofonia è assai lenta: tecnicamente possibile fin dagli anni Trenta ma usata assai di rado – molto clamore fa la registrazione stereofonica del film Fantasia di Walt Disney (1940) –, vede una sua prima timida diffusione a partire dalla metà degli anni Cinquanta per affermarsi definitivamente solo alla fine degli anni Sessanta.

Alla fine degli anni Quaranta è anche introdotto il disco microsolco in vinile, che permette di ottenere una maggiore qualità del suono e supporti più maneggevoli e leggeri. Si impongono dunque il long playing, il "singolo" a 45 giri, e altri formati quali l'extended playing. Intanto viene avviata una progressiva miniaturizzazione delle tecnologie, che porta dalla radio a transistor (1954) fino al registratore a cassette (1963), al walkman (1978) e al lettore portatile di mp3 (1999). Quest'ultimo è figlio dell'era digitale, il cui avvento ha mutato radicalmente le tecnologie introducendo ad esempio il CD (1982), il DVD (1996) e, appunto, il formato mp3 (1996). Va però detto che tutte queste innovazioni non mutano i principi fondanti della fonografia, ma semmai ne sviluppano e ne ampliano le applicazioni.

Produrre e ascoltare dischi

La fonografia muta profondamente il processo della comunicazione musicale. Anzitutto, nel processo di produzione musicale, che tradizionalmente comprende fasi quali l'esecuzione e, nel caso di musica scritta, la composizione e l'orchestrazione, si inserisce la fase della realizzazione della traccia (track) da porre sul supporto, che consiste nella presa e nel trattamento del suono. Questa "tecnologizzazione" del processo produttivo ridefinisce il concetto di "autore" in senso collettivo, portandolo ad assumere

uno statuto cinematografico. Si tratta infatti di un processo che fa perno su una figura di coordinamento generale, il “produttore”, che organizza e supervisiona il lavoro sia delle figure professionali tradizionali (quali compositore, orchestratore, direttore, cantante, strumentista, autore delle parole) sia di figure professionali nuove che, pur rimanendo spesso in secondo piano, sono cruciali nelle fasi di realizzazione della traccia. Tali figure sono dette “tecnici del suono” (sound engineers) e operano nello studio di registrazione occupandosi delle operazioni di microfonatura, registrazione, montaggio (editing), mixaggio e cura complessiva del suono di un disco (mastering).

Dal punto di vista della fruizione, la possibilità di distribuire in massa le opere musicali, favorita per ovvie ragioni dall’industria discografica, ha reso l’ascolto della musica attraverso i media preponderante rispetto a quello dal vivo, generando nuovi tipi d’esperienza musicale basati sulla perdita dell’“aura” e sulla separazione tra fonte sonora e fruizione. Ciò ha favorito, ad esempio, la diffusione dell’ascolto privato e l’ubiquità della musica, presente diffusamente sia in quanto tale sia applicata ai media (cinema, televisione, videoclip), nonché la diffusione delle pratiche di “riuso” e di appropriazione tipiche del consumo moderno, dove le opere, al di là dei loro eventuali significati originari, assumono nuovi sensi e nuovi ruoli a seconda dei contesti comunicativi contingenti. La fonografia, infine, incide radicalmente anche sulle dinamiche dell’apprendimento della musica, tradizionalmente basate sulla scrittura, e apre prospettive e problematiche inedite per la ricerca musicologica e la conservazione dei beni culturali.

La fonografia e l’Europa

La diffusione pervasiva della comunicazione mediatica ha invitato vari autori a osservare che le società industrializzate sono entrate in un’era dove il ruolo della scrittura, fondante per le culture occidentali, risulta profondamente modificato. In musica, ciò ha significato l’avvento di un’oralità “secondaria”, ovvero mediata dall’apparato tecnologico, le cui conseguenze sono al centro di un acceso dibattito. In effetti la fonografia continua ancor’oggi a destare perplessità: anzitutto, l’idea di una “produzione collettiva” non riesce a esser accettata nel nostro contesto culturale dove, tradizionalmente, per attribuire valore artistico a una musica è determinante la presenza di un autore; in secondo luogo, il distacco dalla scrittura e dal concerto hanno generato l’ideale dell’“alta fedeltà” (Hi-Fi) che porta spesso a considerare l’ascolto dei dischi come un surrogato di quella che si considera l’unica esperienza musicale “autentica”, ovvero l’ascolto di musica dal vivo (e/o la lettura della partitura). A questi aspetti si somma l’evidente intreccio tra la fonografia e le logiche massmediatiche ed economiche, che – al contrario di quanto succede ad esempio nel cinema – è sentita come un ostacolo alla piena legittimazione della fonografia come arte in sé.

Queste contraddizioni in cui si dibatte la critica musicale hanno radici lontane, alle origini stesse della fonografia. Questa nasce infatti in un contesto, quello statunitense, dove ricerca scientifica, tecnologizzazione e

capitalismo sono universi profondamente intrecciati. Non ci si stupirà, dunque, se l'arrivo nel Vecchio Continente di questi progressi tecnologici, che vi giungono non solo nella loro dimensione meramente tecnica, ma anche carichi di contenuti, è inizialmente stigmatizzato dall'intelligenza europea, instancabile osteggiatrice della crescente "americanizzazione" dell'Europa. Ma questo atteggiamento, la cui eco vive fino ad oggi, non può certo fermare il più generale processo politico-economico in atto, e fin dall'inizio del Novecento l'Europa si trova sulla stessa linea degli Stati Uniti.

Di rado, però, l'Europa assume il ruolo di leader nel settore. E comunque, come nel caso della radio e del telefono, è perlopiù il contesto statunitense a mostrare le potenzialità creative ed economiche di idee e tecnologie frutto di ricerca sviluppate in Europa. Vale la pena ricordare il caso della registrazione magnetica, inventata dal danese Valdemar Poulsen (1869-1942) con il telegrafono (1898), ma non sviluppata perché priva di applicazioni commerciali immediate. Essa verrà ripresa in Germania, dove nel 1935 viene presentato il magnetofono, e poi definitivamente migliorata dai tecnici tedeschi per fini militari durante la seconda guerra mondiale. Ci vorranno però le sperimentazioni e le idee del cantante Bing Crosby (1903-1977) e del poliedrico musicista-tecnico Les Paul (1915-2009), entrambi statunitensi, per mostrare le potenzialità di tale innovazione. Si noti inoltre che lo standard per il registratore a cassette è introdotto nel 1962 da una società europea: l'olandese Philips. Oggi, in epoca di globalizzazione, la ricerca e l'innovazione si sviluppano a livello transnazionale sulla base degli accordi tra le multinazionali dell'intrattenimento.

L'ascolto musicale

I cambiamenti avvenuti nelle pratiche musicali del Novecento hanno provocato numerosi mutamenti anche nel modo di ascoltare la musica. Tra le principali modalità di ascolto musicale meritano un'adeguata considerazione: l'ascolto "acusmatico", disinteressato all'atto di produzione; quello vissuto in solitudine, spesso comunque connesso a processi di ricerca di identità e appartenenza a comunità, le condotte legate alla "perdita dell'aura" descritte da Adorno e Benjamin e i diversi atteggiamenti assunti nel confronto tra la musica dal vivo e quella riprodotta.

Acusmatizzazione, intimità, isolamento, ubiquità

Theodor Adorno

Musica e cultura di massa

Con la strapotenza dei meccanismi di distribuzione, di cui dispongono il Kitsch ed i beni culturali ormai liquidati, e con la predisposizione degli ascoltatori che si era determinata grazie ad un processo sociale, la musica radicale era caduta, nel tardo industrialismo, nell'isolamento completo. Ciò diventa, per gli autori che vogliono vivere, il pretesto morale-sociale per una pace fittizia: si delinea un tipo di stile musicale che, pur continuando a

tendere al serio e al moderno, si assimila alla cultura di massa in virtù di una calcolata puerilità.

T. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 1963

L'inserimento nella vita quotidiana delle registrazioni musicali e della radio ha fatto sì che nel Novecento si sviluppi molto più che in precedenza la condotta, chiamata dall'ideatore della musica concreta Pierre Schaeffer, "ascolto acusmatico", cioè l'udire senza trovarsi in compresenza con l'emittente. Distogliendo l'attenzione dai suoni musicali, che funzionano da sottofondo riempitivo in ambiti altrimenti silenziosi e/o come copertura dei rumori ambientali, ci si può allora concentrare su altre attività. È l'ascolto distratto, sfruttato (a partire dalla azienda statunitense Muzak) negli ambienti lavorativi e in altri spazi della vita quotidiana.

C'è comunque un ascolto "cieco" assai diverso, valorizzato soprattutto dalla poetica della musica elettroacustica chiamata "acusmatica" (ma anche da un'ampia gamma di fruitori sia di musica colta sia di popular music ignari di tale poetica), secondo la quale il potenziale estetico dei suoni musicali viene aumentato se il loro ascolto viene svincolato dalla produzione.

Nell'ascolto discografico e in quello radiofonico, oltre all'assenza della visione dell'esecutore, manca spesso anche la percezione di una collettività di altri spettatori: così, l'ascoltatore "si trova in una particolare condizione di intimità e di isolamento", come afferma Umberto Eco in *Apocalittici e integrati* (1964), aspetto poi accentuato dalle cuffie e da mezzi di riproduzione funzionali all'uso individuale, come la radio a transistor, il walkman e il discman, che hanno permesso di scegliere cosa ascoltare in qualsiasi circostanza ci si trovi.

Accessibilità dei repertori e distinzione degli ascoltatori

Un altro effetto della diffusione della registrazione e della radio, in un primo tempo, e poi dell'ampia presenza della musica nei principali mass-media novecenteschi (cinema, televisione, internet) è stato che repertori ed esecuzioni, in precedenza frequentati solitamente da un pubblico piuttosto ristretto, sono divenuti accessibili a una platea molto più ampia.

Ci si distingue allora non più sulla base dei tipi di musica che ci si può permettere di ascoltare, ma attraverso il modo di ascoltarla e nelle diverse manifestazioni del gusto, corrispondenti a differenze non tanto economiche quanto di "capitale culturale", come ha notato Pierre Bourdieu ne *La distinzione* (1983).

La tassonomia più nota e discussa dei tipi di ascoltatori presenti in tale scenario è stata proposta da Adorno nell'Introduzione alla sociologia della musica, tratteggiando in particolare sei diverse figure: l'esperto capace di praticare un ascolto strutturale, "cui di norma non sfugge nulla e che in pari tempo sa rendersi conto in ogni istante di quello che ha ascoltato"; il "buon ascoltatore", che "ascolta andando oltre il singolo dettaglio, coglie, in modo spontaneo i nessi, giudica a ragion veduta e non secondo categorie di

prestigio o l'arbitrio del gusto", ma "non è del tutto conscio delle implicazioni tecniche e strutturali, e capisce la musica all'incirca come si capisce la propria lingua anche sapendo poco o niente della grammatica e della sintassi"; il "consumatore di cultura", che ama e considera valida soprattutto la musica colta, ma pratica nei suoi confronti un ascolto "feticistico", vivendo non un'autentica esperienza estetica, ma un godimento del valore di scambio dell'oggetto fruito, dovuto al fatto che esso viene da lui sentito come prestigioso ed élitario; l'ascoltatore "emotivo", per il quale di fronte a qualsiasi testo l'esperienza fruitiva serve per liberare stimoli istintuali altrimenti rimossi o tenuti a bada da norme civili; l'ascoltatore "risentito", che simpatizza solo con repertori alternativi a quelli considerati comunemente più prestigiosi, preoccupandosi soprattutto di salvaguardarne l'autenticità. Adorno ne vede esempi tra gli appassionati di "musica antica" e tra i sostenitori del jazz, ma vi sono casi analoghi tra i paladini delle musiche etniche "incontaminate" e i seguaci della popular music "indipendente"; l'ascoltatore "per passatempo", che usa la musica come genere di comfort che lo aiuta a distrarsi.

Quest'ultimo comportamento è quello più strettamente legato a uno degli effetti provocati dall'avvento della riproducibilità della musica nel Novecento, chiamato da Walter Benjamin "perdita dell'aura". La possibilità, fornita da diversi supporti, di ripetere più volte l'incontro con una singola esecuzione di un singolo brano fa sì, cioè, che l'ascolto di certi repertori (la "grande musica") e di certe esecuzioni (quelle realizzate dai grandi virtuosi) non sia più vissuto come un'esperienza unica, irripetibile, sacra, dotata di un'irriducibile lontananza rispetto alla vita quotidiana, come invece spesso avveniva nell'Ottocento. Da una parte si sono potuti allora sviluppare ascolti disincantati, demistificanti, deideologizzanti, ma dall'altra, e in proporzioni assai superiori, la fruizione musicale si è quasi totalmente anestetizzata, con un notevole appiattimento di sensibilità dell'ascoltatore.

Secondo la scuola di Francoforte è a questo tipo di fruitore che maggiormente si rivolge l'industria culturale, da una parte sostenendo di essere al suo servizio, fornendogli così ciò che questi desidera, e dall'altra mettendolo in forte evidenza nei suoi messaggi pubblicitari, come modello da seguire. L'ascoltatore anestetizzato viene invitato ad assumere un atteggiamento consumistico concentrato di volta in volta sempre su nuove merci musicali "alla moda", da abbandonare, poi, alla volta di nuovi prodotti musicali lanciati sul mercato.

Le riflessioni di Adorno sui tipi di ascolto definitisi nel corso del Novecento, pur individuando con efficacia alcuni aspetti, pongono però etnocentricamente come unico approccio adeguato, rispetto a qualsiasi tipo di evento musicale, quello del musicologo - esperto della tradizione della musica colta occidentale. Adottando la prospettiva linguistica, adombrata nella definizione di Adorno del buon ascoltatore, si tratterebbe piuttosto di distinguere, rispetto a ogni testo musicale, tra ascolti realizzati da soggetti che corrispondono sostanzialmente al "fruitore modello", al quale ciascun

testo si rivolge, e quelli realizzati da soggetti che non vi corrispondono. Sempre il filosofo tedesco tende poi a sottovalutare il fatto che i comportamenti di ascolto dipendono, oltre che dall'ideologia dell'industria culturale, da altri fattori spesso divergenti da quest'ultima, quali il desiderio di appartenere a comunità che elaborano percorsi in parte alternativi a quelli dell'industria culturale, e quello di costruire una propria identità.

L'ascolto della musica registrata e della musica dal vivo

La musica registrata è stata a lungo presentata come una documentazione (spesso assai lacunosa) di un'esecuzione altrimenti destinata all'oblio: la sua fruizione così concepita, che potremmo chiamare "ascolto documentativo", ha allora richiesto una "fedeltà" sempre maggiore all'esecuzione documentata, sicché la musica riprodotta veniva giudicata sulla base della sua capacità di simulare quella "dal vivo".

L'insorgere di questi fenomeni all'inizio del Novecento ha determinato una serie di mutamenti assai rilevanti, primo fra tutti lo sviluppo, accanto all'oralità e alla scrittura, di una terza modalità di trasmissione di competenze musicali.

Ben presto, inoltre, com'era già accaduto con la fotografia, e come parallelamente è avvenuto per il cinema, i supporti di musica riprodotta hanno cominciato a funzionare non solo come documenti, ma anche come nuovi tipi di testo autonomi. Se Pierre Schaeffer è stato indubbiamente il primo promotore di tale tendenza, già nelle incisioni tra il 1925 e il 1930 degli Hot Five e degli Hot Seven di Louis Armstrong se ne possono individuare le avvisaglie. Costoro non ripropongono esecuzioni già realizzate nello stesso periodo dal vivo, bensì materiale concepito appositamente per tali incisioni discografiche, implicando dunque un ascolto nei loro confronti non documentativo, che potremmo chiamare "testuale". La condotta d'ascolto dei supporti musicali si è sviluppata parallelamente all'elaborazione delle tecnologie di trattamento dei suoni in essi contenuti, i quali sono risultati sempre più diversi da quelli udibili dal vivo, con un ampio numero di caratteristiche non più trascrivibili sulla base della notazione musicale tradizionale (e dunque problematiche per la musicologia fondata sullo studio delle partiture).

Lo sviluppo dei juke-box, l'inserimento della musica discografica nei programmi radiofonici e la tendenza del pubblico a frequentare maggiormente la musica riprodotta, rispetto a quella dal vivo, hanno incrementato sempre di più, nel corso del Novecento, la tendenza a far coincidere l'ascolto di un certo testo musicale con l'ascolto di una determinata sua versione registrata. Ne è derivata la pratica, soprattutto nella musica popolare ma anche in quella colta, dell'ascolto "regressivo": si desidera riascoltare sempre la stessa versione (quella registrata, che ha determinato l'imprinting) dello stesso brano, anche quando ci si trova ad assistere a un'esecuzione dal vivo.

D'altra parte, la frequentazione ripetuta di uno stesso brano, realizzabile grazie alle tecnologie riproduttive, consente di vivere nei suoi confronti intense esperienze estetiche: ad esempio, a partire dal rilevamento di sfumature sonore difficilmente individuabili se si ascolta dal vivo o se ci si limita a leggere la partitura.

L'incidenza dei nuovi media sincretici

Un altro dei fenomeni che ha profondamente modificato l'ascolto musicale novecentesco è stato lo sviluppo di mass-media sincretici (dapprima il cinema, poi la televisione e via via a seguire) con un'ampia presenza musicale. Ciò ha comportato una diminuzione d'importanza dell'ascolto musicale praticato assistendo a spettacoli dal vivo di arti performative (teatro musicale, balletto, pantomima, melologo), con ricadute analoghe a quelle rilevate nella relazione tra l'ascolto di musica concertistica e quella riprodotta (perdita dell'aura, tendenza al consumismo, alla regressione e all'ascolto per passatempo, marginalizzazione dell'esperienza estetica).

Tale mutamento ha inciso anche sull'ascolto musicale "non sincretico": la forte incidenza che possedevano nei suoi confronti i più diffusi topoi del teatro musicale e del balletto è stata soppiantata nel Novecento da quella dei topoi cinematografici e televisivi.

L'architettura dei luoghi d'ascolto

Il problema della relazione tra la musica e lo spazio assume quattro possibili campi di indagine che si originano nell'ultimo scorcio dell'Ottocento: la concezione wagneriana dell'opera d'arte totale, la fonografia, la diffusione del suono attraverso altoparlanti, la fondazione della moderna acustica architettonica. Vengono quindi tratteggiati i momenti salienti di quest'ultimo campo, ricordando però la relazione con gli altri tre. Infine, come caso esemplare, viene discusso il *Poème électronique*.

L'ultimo scorcio di Ottocento, che ormai prelude al nuovo secolo, annovera, tra i molti fatti musicalmente rilevanti, quattro date che hanno una peculiare importanza rispetto agli sviluppi novecenteschi della relazione tra musica e architettura: nel 1876 viene inaugurata a Bayreuth la Festspielhaus, il teatro che corona il sogno di Richard Wagner di uno spazio per la messa in scena della sua drammaturgia musicale, costruito in funzione della peculiare concezione che la anima. Nel 1877 Thomas Alva Edison commercializza il fonografo, il primo dispositivo capace di conservare una rappresentazione dell'informazione acustica che ne permetta la riproduzione in tempi e luoghi differenti. Nel 1881, alla mostra parigina sull'elettricità, Clément Ader impiega insiemi multipli di trasmettitori e ricevitori telefonici per trasportare il suono di eventi che avvengono in luoghi distanti da quello della mostra stessa. Nel 1895 l'Università di Harvard incarica il giovane fisico Wallace Clement Sabine di migliorare l'acustica inaccettabile del suo nuovo auditorium. Nella soluzione del caso, Sabine fonda la moderna acustica architettonica.

Queste quattro date mettono in luce come la relazione tra musica e architettura sia soltanto uno degli aspetti, strettamente intrecciati, della relazione tra musica e spazio che si delinea nel Novecento. Ad esempio, la concezione wagneriana dell'opera d'arte totale chiude il secolo aprendo la riflessione sulla possibilità di includere, in vario modo, lo spazio della fruizione/rappresentazione nella rappresentazione stessa, così da ottenere uno spazio-suono. Con la fonografia ciò che viene conservato non è solo il suono, ma necessariamente anche lo spazio in cui questo suono si è diffuso (in ogni registrazione, si potrebbe dire, lo spazio è nel suono), spazio che contribuisce in maniera determinante alle qualità percettive del suono stesso (si pensi alla differenza tra registrare in una cattedrale e in una piazza). Ed è proprio la fonografia che permette di rendere autonoma (rispetto alla sua origine acustica) la diffusione, attraverso sistemi di altoparlanti, di questo suono registrato così da dare origine alla possibilità di una spazializzazione del suono (in questo caso il suono è nello spazio). Se dunque almeno quattro sono le possibili angolazioni, qui di seguito si affronterà in particolare l'ultima di esse, relativa in particolare all'acustica architettonica, a quello che si può definire spazio per il suono.

Acustica e architettura

Nel portare a termine il suo incarico, Sabine fonda la moderna acustica architettonica formulando una legge fondamentale: essa stabilisce che il tempo di riverberazione (il tempo necessario a un suono per estinguersi a partire dalla fine della sua produzione meccanica) dipende dalla superficie del materiale fonoassorbente e dalla capacità specifica di assorbimento di quest'ultimo. Questa legge è di grande rilevanza storica per quanto concerne il rapporto tra musica e architettura per due motivi. In primo luogo, la costruzione di spazi fisici per l'ascolto del suono supera l'approccio empirico e perviene a uno statuto (quasi) scientifico: ne consegue la possibilità di una progettazione acustico-architettonica consapevole. Il cambiamento è radicale, poiché, fino a Sabine, la progettazione acustico-architettonica si basava infatti sull'imitazione di modelli precedenti: soltanto pochi anni prima (1880), Charles Garnier, l'architetto a cui si deve l'Opéra di Parigi, dichiara di non aver tenuto nel benché minimo conto la dimensione acustica nella progettazione perché gli studi a lui disponibili sono pochi e contraddittori, e dunque inutilizzabili. In secondo luogo, la legge di Sabine stabilisce che la riverberazione del suono in uno spazio chiuso è indipendente dalla forma dello spazio stesso. Questo spiega, ad esempio perché la Grosser Musikvereinsaal di Vienna (1867-1869) sia riconosciuta come una delle sale da concerto di migliore qualità, nonostante la forma a parallelepipedo (che le ha fatto guadagnare il soprannome di "scatola da scarpe") antitetica al modello classico (di derivazione greca) a semicerchio.

Il Novecento si apre così con la possibilità di determinare (almeno in parte) le caratteristiche acustiche di uno spazio e di svincolarne definitivamente la forma rispetto al modello ad anfiteatro. Un esempio celebre è la Berliner Philharmonie (1960-1963) progettata da Hans Scharoun, a pianta eptagonale,

in cui l'alzato, costituito da cascate di scalinate, intende ricordare il terrazzamento delle viti lungo le valli renane. La possibilità di controllare a priori le proprietà acustiche di una sala conduce a un vero e proprio rovesciamento nella relazione tra musica e architettura. Nel Cinquecento, Schütz compone la sua musica tenendo in considerazione il lungo tempo di riverberazione della Cappella Palatina di Dresda, mentre Haydn, intorno alla metà del Settecento, valuta attentamente, nel predisporre l'orchestrazione della sua musica, le caratteristiche acustiche delle sale che i principi Esterházy gli mettono a disposizione. Dagli anni Sessanta del Novecento diventa invece possibile regolare la risposta di una sala, "intonarla" in funzione della musica che vi viene eseguita. Questo controllo può essere effettuato attraverso l'aggiustamento meccanico di pannelli in materiale fonoassorbente: ad esempio il progetto di Renzo Piano (1937-) per l'auditorium del Lingotto di Torino (completato nel 1995) prevede di ricoprire l'intera superficie interna di pannelli di legno regolabili.

Un secondo modo per controllare l'acustica della sala avviene attraverso una "risonanza assistita", ottenuta modificando la risposta della sala tramite sistemi di altoparlanti. Come si vede, anche nella dimensione dell'acustica architettonica in senso stretto rientra in gioco la spazializzazione elettronica del suono che costituisce un capitolo cruciale della contemporaneità musicale. Dunque, se fino al Novecento è lo spazio che influenza la musica (per cui si tratta di comporre per lo spazio, come nel caso di Schütz e di Haydn, o almeno di considerare lo spazio come un dato), nel Novecento è invece la musica che influenza lo spazio, ed è l'architetto che progetta per la musica. Molte sale da concerto sono concepite in funzione di una fruizione musicale molto specifica. La sala da concerto dell'IRCAM (1978) è stata progettata da Renzo Piano e Richard Rogers in stretta relazione con Pierre Boulez, direttore dello stesso centro: si tratta di un luogo deputato alla musica contemporanea, un vero e proprio strumento musicale che permette, grazie alla mobilità praticamente di tutti i componenti, un insieme di sperimentazioni acustiche (ad esempio, il tempo di riverberazione può variare in un rapporto 4:1).

Fonografia e spazio

Ma è la fonografia che anche in questo caso esercita una notevole influenza. L'ascolto della musica sul supporto in alta fedeltà modifica profondamente i gusti del pubblico, poiché abitua l'orecchio alla percezione dei dettagli acustici che solo una microfonaatura ravvicinata (close miking) riesce a cogliere: è come se l'orecchio fosse molto vicino allo strumento che produce il suono così da poter percepire dettagli che l'ascolto ambientale (quello usuale della sala da concerto) tipicamente esclude, poiché gli strumentisti eseguono a una certa distanza dall'ascoltatore, il quale riceve il contributo riverberante della sala che compatta e "sfoca" il suono diretto. L'estetica novecentesca delle sale da concerto recepisce questi mutamenti del gusto e predilige allora, rispetto alla riverberazione medio-lunga e al rinforzo sul registro medio-basso delle sale ottocentesche, una riverberazione breve, una

localizzazione precisa e una attenuazione minima del registro acuto. È il caso celebre della sala del Lincoln Center a New York (1962), in cui una serie di rifacimenti assai complessi e onerosi, resi necessari a causa dell'originaria acustica inaccettabile, conduce infine alla costruzione di una sala dall'acustica "secca", particolarmente definita, in cui la riflessione delle onde lungo le pareti è un elemento marginale rispetto alla componente di suono diretto. Come si vede, la riverberazione è dunque un parametro fondamentale che non concerne soltanto la dimensione tecnica ma anche quella estetica. A partire dagli anni Settanta, l'uso dell'elaboratore permette di calcolare artificialmente il riverbero di una sala da concerto, ma anche di simulare gli effetti che il movimento del suono ha sul sistema uditivo. In tempi recenti i risultati della ricerca psicoacustica sul sistema uditivo vengono presi in considerazione, oltre che per la progettazione accurata dei sistemi di spazializzazione, anche per la progettazione architettonica. In generale, oggi è possibile progettare i percorsi di tracce sonore sui vari canali per la riproduzione, così come è possibile operare con interfacce grafiche che disegnano un modello spaziale della disposizione degli altoparlanti. L'ultima frontiera della ricerca sullo spazio in musica, per quanto concerne la ricostruzione dello spazio acustico, è quella dell'audio binaurale, in cui il suono, che l'ascoltatore sente in cuffia, viene elaborato digitalmente così da simulare la risposta della testa dell'ascoltatore nel suo complesso alla sollecitazione acustica. Lo spazio sonoro acquista in questo modo una piena tridimensionalità difficilmente ottenibile con altri sistemi, ma si separa del tutto dallo spazio acustico di riproduzione: quasi paradossalmente, il massimo della spazializzazione si ottiene eliminando lo spazio circostante. Di uso eminentemente realistico, l'audio binaurale non è ancora stato sfruttato artisticamente nella composizione musicale.

Il Poème électronique

Il caso del Poème électronique è particolarmente rappresentativo di tutti gli aspetti finora trattati. Nel 1958 la Philips decide di partecipare con un proprio padiglione privato all'Esposizione Internazionale di Bruxelles. Per l'occasione viene incaricato della realizzazione del progetto uno dei principali architetti del secolo, Le Corbusier (1887-1965), il quale esclude l'idea iniziale della Philips di costruire uno spazio espositivo per i prodotti e propone l'allestimento di un "poema elettronico" che metta in scena la potenza tecnologica della Philips. L'ipotesi lecorbusiana è quella di costruire una vera e propria opera d'arte totale, uno spettacolo di luci e di suoni che prenda forma in uno spazio esplicitamente costruito a tal fine. Partecipano al progetto Iannis Xenakis (1922-2001), compositore-architetto, ed Edgar Varèse (1883-1965), altro punto di riferimento della musica novecentesca. A Xenakis si deve la struttura del padiglione, una "stanza sonora" alta più di 20 metri costruita attraverso una peculiare forma a tenda di esplicita generazione matematica. La struttura è autoportante (non prevede pilastri al suo interno) e le superfici curve, insieme al rivestimento in fibre d'amianto, rendono lo spazio interno praticamente non riverberante. Varèse realizza il

suo sogno di muovere il suono nello spazio acustico componendo un brano di musica elettronica (il Poème électronique) che sfrutta l'architettura del padiglione. Sulla parete interna del padiglione Philips (spesso chiamato semplicemente Poème électronique) sono infatti distribuiti circa 340 altoparlanti, connessi in "gruppi" (clusters) e in "piste sonore" (sound routes), lungo le quali il suono viene distribuito dinamicamente per tutta la durata del brano (otto minuti). Mentre il padiglione è in costruzione, per sperimentare gli effetti assolutamente incogniti di una simile spazializzazione (che non ha, al momento attuale, eguali), un enorme garage viene attrezzato con sistemi di altoparlanti presso gli studi di musica elettronica della Philips a Eindhoven. In generale, dai resoconti dei testimoni, pare che l'effetto paradossale della spazializzazione sia insieme immersivo e direzionale. Il materiale sonoro utilizzato da Varèse, sia di provenienza concreta, sia ottenuto attraverso sintesi elettronica, presenta peraltro aggiunta di riverberazione artificiale (come si diceva, una spazialità interna al suono), che contribuisce con la spazializzazione ambientale alla moltiplicazione delle prospettive acustiche. Le Corbusier progetta uno spettacolo visivo che si dispiega parallelamente alla musica: fasci di colori illuminano le pareti curve, lungo le quali sono proiettate immagini fotografiche scelte dallo stesso architetto. Negli otto minuti della sua durata, il Poème électronique definisce uno spazio audiovisivo globale, uno spettacolo che avvolge lo spettatore per trasformarlo attraverso un'esperienza estetica complessiva (non a caso la pianta del padiglione ha esplicitamente la forma di uno stomaco). Primo spettacolo multimediale nel senso attuale del termine, opera d'arte totale che abolisce ogni distinzione tra luogo dell'esecuzione e luogo della fruizione, spazio concepito per la performance intesa come circolazione del suono, il Padiglione Philips (e il Poème électronique che ne è il correlato spettacolare) va incontro a un destino comune a molte strutture architettoniche deputate alla sperimentazione sul suono (ad esempio alla struttura costruita da Renzo Piano per il Prometeo di Luigi Nono): viene demolito nel 1959, alcuni mesi dopo la fine dell'Esposizione. La complessità dello spettacolo costituisce una sfida di massimo rilievo per le tecnologie attuali di simulazione: è attualmente in fase di ultimazione il progetto di ricostruzione in realtà virtuale del padiglione (VEP Virtual Electronic Poem), che sfrutta proprio l'audio binaurale al fine di simulare lo spazio acustico e il sistema di diffusione originale in cui erano immersi gli spettatori nel 1958.

Musiche, politiche e culture

Il suono urbano

Una riflessione sulla qualità "urbana", talvolta ascritta a repertori musicali differenti, implica la concettualizzazione e la verifica dei processi reciprocamente costitutivi tra "forme simboliche", da un lato, ed "esperienze" considerate proprie dei contesti urbani, dall'altro. Da una parte la musica articola la comprensione delle metropoli; dall'altra gli aspetti strutturali e culturali delle città moderne costituiscono il contesto entro il quale le persone creano musica, l'ascoltano, e danno senso a tali attività. Tale

relazione è stata indagata da diverse prospettive, utilizzando concetti quali omologia, immaginario, sottocultura, scena.

Musica e immaginario della metropoli

L'organizzazione dell'esistenza nei termini del capitalismo industriale occidentale ha prodotto lo spazio della metropoli, contesto specifico dei processi e delle esperienze che definiscono la vita urbana moderna. Diverse sono le coordinate che condizionano gli incontri fra pratiche e repertori musicali distinti ed entro cui si affermano i differenti tipi di attività musicale: la concentrazione di popolazioni differenti, lo spaesamento e il relativismo culturale, la divisione del lavoro, la specializzazione, la separazione fra tempo di lavoro e tempo libero, l'avvento delle industrie e dei mercati culturali. La musica nella città risulta sempre più corrispondente a dinamiche di socializzazione e di comunicazione adeguate ai contesti dell'esperienza metropolitana: è il caso, ad esempio, degli spettacoli a pagamento indirizzati non a collettività chiaramente definite ma a pubblici trasversali ed eterogenei, incentrati sul divertimento, sul coinvolgimento e sulla contaminazione linguistica, più che sulla proposizione ritualistica di valori e di ideali comunitari tradizionali. Rientrano in questo ambito alcune delle prime forme popolari che caratterizzano la vita musicale delle grandi città europee, negli anni a cavallo fra XIX e XX secolo, Londra e Parigi in testa: ad esempio le diverse declinazioni del varietà, il music-hall, i café chantant, i caffè concerto.

Sarà una metropoli americana, la New York di inizio secolo, a costituire il fulcro della nascente industria musicale. Essa tuttavia all'epoca si può quasi considerare come una metropoli europea, alla luce dei flussi d'immigrazione dall'Irlanda e dalle aree mediterranea e centro-orientale. Proprio le diverse comunità di immigrati alimentano sia sul piano economico che su quello culturale nuove attività e forme musicali, che trovano espressione nel teatro musicale di Broadway e nelle composizioni di Tin Pan Alley, per poi raggiungere più vasta risonanza grazie al musical hollywoodiano. La centralità economica e l'effervescenza culturale rendono New York lo snodo decisivo per l'istituzionalizzazione e la diffusione di molti altri generi, a cominciare dalle principali declinazioni del jazz. La capacità dei grandi centri di assimilare e rilanciare sensibilità e tendenze artistiche innovative ha comportato un interesse crescente per le relazioni fra la musica e i contesti urbani, tematizzate, nella maggior parte dei casi, secondo due direttrici.

In primo luogo, numerosi discorsi sulle musiche urbane tendono ad assegnare tale appellativo a quei repertori che contribuiscono ad articolare l'immaginario della metropoli. Tali espressioni individuano generalmente pratiche e forme musicali che in modi diversi incarnano e simboleggiano esperienze considerate tipiche delle città moderne. Simili associazioni possono trovare giustificazione in omologie basate su procedimenti metaforici (ad esempio forme dissonanti che rimandano alle contraddittorietà della metropoli e ai conflitti che mette in scena; contaminazione e rumore, collegati all'esperienza archetipica della folla e alla dimensione magmatica della grande città; forme ad alto livello di mediazione tecnologica, che

rimandano all'idea di progresso visibile nei moderni centri urbani), in contenuti che si riferiscono esplicitamente a esperienze di vita "tipicamente" urbane (ad esempio la maggior parte dei brani dei Velvet Underground o dei Clash), in convenzioni cristallizzate attraverso l'uso (come il reiterato impiego di particolari generi in colonne sonore di film che costruiscono l'immaginario della metropoli, come l'uso della musica jazz nei noir).

Esperienze musicali metropolitane

Un secondo approccio riguarda il modo in cui le caratteristiche del contesto metropolitano - come la specializzazione e la differenziazione indotte dalla concentrazione di grandi masse, le conseguenze disgreganti della suburbanizzazione e la ricontestualizzazione di flussi migratori - condizionano esperienze, bisogni e interessi di chi produce e consuma musica, incidendo quindi indirettamente sulla creazione e sull'uso di musiche adeguate. Questa prospettiva ha orientato l'osservazione delle relazioni fra contesto urbano e sottocultura, termine quest'ultimo formalizzato proprio nella sociologia urbana di Chicago, al fine di individuare formazioni sociali considerate tipiche delle città moderne. Le sottoculture utilizzano forme simboliche appropriate per l'elaborazione di identità distintive, di strategie di adattamento o di conflitto rispetto alle condizioni condivise, oppure per la produzione o conquista di spazi comunicativi all'interno delle città. Rientrano in questo ambito gli studi che hanno analizzato, fra le altre, le pratiche musicali punk, hip hop (non solo negli Stati Uniti - dove rientra nella categoria urban music - ma anche in Europa, come ad esempio nella banlieue parigina), acid house.

In gran parte degli approcci sottoculturalisti, la storia e le caratteristiche del contesto urbano costituiscono perlopiù un generico punto di partenza per spiegare la logica di pratiche simboliche articolate attraverso stili spettacolari di produzione e consumo di musica. Negli ultimi quindici anni, invece, è andata affermandosi una terza prospettiva, che assume come strumento interpretativo una rigorosa concettualizzazione del termine scena. Per scena musicale di una città si intende l'intersezione di esperienze, pratiche e rappresentazioni, condivise da chi svolge attività musicali localizzate e attraverso cui costoro entrano in relazione reciprocamente costitutiva con la città. La loro logica risiede in parte nella specificità del luogo (variabili morfologiche, infrastrutturali, socio-demografiche, economiche, istituzionali, occupazionali), correlate a loro volta a fattori translocali che contribuiscono alla configurazione della città. D'altra parte, esse sono anche il risultato di come le persone che producono e ascoltano musica vivono le specificità del luogo, se ne appropriano, le modificano. In tal senso una scena musicale elabora dei sentimenti condivisi verso la città, un uso peculiare delle risorse disponibili e un rapporto precipuo con le istituzioni, particolari retoriche, miti e rappresentazioni che contribuiscono all'immaginario e alla comprensione della città. Il problema è capire quanto ciò avvenga anche tramite la musica. Alla luce dei diversi contributi, sembra ragionevole ritenere che possano esistere diversi livelli di rapporto fra repertori e città

specifiche: una cosa sono le relazioni fra contesto e attività, un'altra l'eventualità che le peculiarità di tali relazioni conducano a un output musicale distintivo, il quale, eventualmente, viene a sua volta associato a un luogo, in quanto questo ne diventa il principale centro propulsore e/o perché appropriato a simboleggiare la città in questione.

A questo proposito, non bisogna sottovalutare quanto sull'istituzionalizzarsi di associazioni fra particolari generi e determinate città incidano le strategie di marketing della musica, l'esigenza del capitalismo di creare nuovi mercati attraverso –per usare i termini di Lefebvre – la produzione di spazi, non solo fisici ma anche culturali: ossia attraverso la produzione di luoghi da consumare e di esperienze distintive da fruire. Da esigenze simili ha avuto origine la discutibile etichetta di “world music”; tuttavia diverse analisi delle tendenze musicali ivi raggruppate non hanno mancato di ricondurne la matrice – prima ancora che alla globalizzazione – alla contaminazione culturale e linguistica che costituisce una delle esperienze archetipiche della metropoli, sottolineando come fra i centri creativi di questo fenomeno vi siano tanto le metropoli extra-occidentali (come Il Cairo, Lagos, Kinshasa), quanto le capitali “creolizzate” di popolazioni diasporiche, come Parigi e Londra. Storicamente, le scene musicali che hanno ottenuto maggiore risonanza in Europa sono soprattutto quelle inglesi: dalla Liverpool del Merseybeat ai luoghi della club culture (la jungle londinese, il Madchester sound, la scena trip hop di Bristol). In ultima analisi vale la pena osservare che l'impulso primario alla costituzione di associazioni fra musiche e luoghi deriva dall'esigenza di collocare e contestualizzare i fenomeni che ci circondano, integrandoli in conoscenze che ne orientano la comprensione.

Musica ubiqua

“Musica ubiqua” è l'espressione utilizzata per indicare il risultato estetico e culturale della costante moltiplicazione dei punti di diffusione e di ascolto della musica. La musica ubiqua è accessibile, trasportabile, continua, trasversale ai generi, appropriata all'integrazione con l'ambiente e all'ascolto decentrato. La logica di queste caratteristiche è correlata alle dimensioni tecnologica, sociologica ed esperienziale del fenomeno in questione.

Ubiquitizzazione della musica

L'ubiquitizzazione della musica è il processo con cui si intende la presenza di eventi musicali – perlopiù registrati – all'interno di un numero sempre maggiore di spazi. Questo fenomeno implica anzitutto un presupposto tecnico: l'oggettivazione dell'evento musicale tramite registrazione su supporti fisici trasportabili (1877), integrata presto dalla possibilità di radiotrasmissione del suono (1906). A partire da questi avvenimenti, l'ubiquitizzazione della musica è stata sostenuta dalle numerose innovazioni che hanno contribuito ad accrescerne la trasportabilità e l'accessibilità (transistor, autoradio, stereo portatili, walkman, compressione in formati digitali, internet, UMTS). Ciò comporta anche una maggiore “usabilità” della musica, la possibilità di ricondurla ai contesti più disparati, svincolandone

l'ascolto da tempi e spazi prestabiliti, consentendone l'appropriazione e l'integrazione nei percorsi lungo cui si snoda il vissuto delle persone, alimentando la mondanizzazione e la quotidianizzazione delle esperienze musicali. Attualmente, l'ultima tappa di questo percorso, che tende al mito della musica "sempre e ovunque", è costituito dalle implementazioni dei telefoni cellulari di ultima generazione: juke-box portatili in cui i vantaggi di accessibilità e trasmissibilità, in ogni momento e da qualsiasi luogo, vengono promossi puntando sulla soddisfazione immediata di impulsi emotivi e comunicativi.

La musica ubiqua è anzitutto musica ovunque, musica che pervade spazi pubblici e privati. Tuttavia, in genere, è soprattutto ai primi che ci si riferisce, in particolare al proliferare di musica in contesti non specificamente adibiti all'ascolto (ad esempio negozi, centri commerciali, ristoranti, uffici, sale d'aspetto, palestre, spiagge, mezzi di trasporto). Per definire la musica ascoltabile in questo genere di luoghi, sottolineandone il carattere invasivo, molta letteratura impiega il termine "musica non scelta". Tuttavia l'espressione risulta in parte fuorviante, in quanto è evidente che, sebbene non venga scelta da chi fruisce i luoghi in questione, la sua presenza è comunque frutto di decisioni, prese da chi ha il potere di gestire i contenuti di spazi fisici e mediatici (il discorso riguarda infatti anche la musica usata in pubblicità, televisione, videogiochi). Estendendo ulteriormente il ragionamento, "musica non scelta" è anche la musica "scelta" da un vicino di casa, o di ombrellone, che utilizza uno stereo portatile senza cuffie, oppure le musiche scelte da altri come suonerie di telefoni cellulari. In tutti questi esempi la musica non soltanto articola degli spazi ma media, più o meno implicitamente e intenzionalmente, le relazioni sociali che vi hanno luogo: sia fra istituzioni e individui sia fra individui e individui. Oltre all'aspetto tecnologico, dunque, il fenomeno di ubiquizzazione della musica pone una serie di questioni sociologiche, concernenti la gestione e normativizzazione degli spazi condivisi, gli usi e gli interessi che alimentano l'appropriazione delle potenzialità tecnologiche di circolazione e diffusione della musica, le relazioni coinvolte in tali dinamiche e la diversa collocazione in esse delle persone (strategica o tattica).

Muzak

Buona parte degli studi che utilizzano l'espressione "musica ubiqua" fanno riferimento soprattutto ai repertori esplicitamente concepiti in funzione di particolari spazi e delle attività che vi hanno luogo, come nel caso emblematico della Muzak. In quest'ottica, la musica ubiqua si configura come una sorta di genere con sue caratteristiche e convenzioni: costruita per entrare in un flusso anonimo e non intrusivo, integrandosi all'ambiente in cui viene diffusa come sottofondo, non riconoscibile nei termini di opere e autori. Questa musica ubiqua va allora distinta dal processo di ubiquizzazione della musica, che contribuisce a produrre un fenomeno diverso: l'utilizzo, come musica di sottofondo, di brani famosi di autori conosciuti, compresi i repertori maggiormente investiti dall'aura dei concetti di opera e autorialità

(fatto che coincide con il processo di mondanizzazione a cui si accennava inizialmente). Tuttavia questi due tipi di evento musicale hanno in comune la modalità di esperienza della musica: un ascolto generalmente distratto e non focalizzato, per il quale si tende a usare l'espressione "sentire la musica" in contrasto con "ascoltare la musica". Secondo studiosi come Anahid Kassabian (Sound Tracks, Meltemi, 2001), proprio la presenza ovunque della musica abitua all'ascolto decentrato, in quanto sarebbe difficile, se non paralizzante, mantenere una postura sempre concentrata nei confronti di musiche che pervadono ogni interstizio della vita di tutti i giorni.

Spesso all'ascolto non focalizzato fanno da complemento la minor definizione e ricchezza degli eventi sonori a cui è richiesto di transitare attraverso dispositivi e infrastrutture che ne assicurano l'ubiquità (si pensi, ad esempio, agli attuali formati di compressione per la rete telematica o a diverse fasi della fonografia e della radiofonia). In altri termini, un alto grado di usabilità può giustificare un basso livello di qualità. Si sono così evidenziate tre dimensioni correlate del fenomeno di ubiquizzazione della musica: la tecnologia sviluppa diverse possibilità di ricondurre la musica – prodotta altrove e da altri – nei molteplici spazi di esperienza e di esistenza degli uomini; questa possibilità è appropriata da scelte, desideri, interessi, all'interno di interazioni sociali e rapporti asimmetrici, con conseguenze sia sulla produzione sia sulla fruizione.

La musica ubiqua manifesta una tendenza a non considerare la musica come attività specifica, cui dedicare spazi, tempi, e competenze specifiche, bensì come sfondo continuo dell'esistenza quotidiana, una costante della routine di ogni giorno e degli ambienti abitati, sostrato di un paesaggio sonoro continuo che costituisce il sottofondo e la risorsa per relazioni sociali e atti comunicativi.

Il paesaggio sonoro

"Paesaggio sonoro" è la traduzione italiana del termine soundscape, un concetto elaborato per individuare i suoni degli ambienti in cui viviamo. Rispetto agli studi musicali contraddistingue un ambito contiguo o trasversale, interessato a come le esperienze uditive mediano la comprensione della realtà e la qualità della vita.

Ambienti acustici e inquinamento sonoro

Arjun Appadurai

Il paesaggio contemporaneo

Propongo di utilizzare come prima sonda esplorativa di queste disgiunture l'osservazione delle relazioni fra cinque dimensionidei flussi culturali globali che possono essere definite: a) etnorami, b) mediorami, c) tecnorami, d) finanziorami ed e) ideorami. Il suffisso -orami permette di indicare la forma fluida e irregolare di questi panorami, forma che caratterizza il capitale internazionale tanto profondamente quanto caratterizza gli stili internazionali di vestiario. [...] Per etnorama intendo quel panorama di

persone che costituisce il mondo mutevole in cui viviamo: turisti, immigrati, rifugiati, esiliati, lavoratori ospiti ed altri gruppi ed individui in movimento costituiscono un tratto essenziale del mondo.

A. Appadurai, *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi, 2001

Il paesaggio sonoro è definito dai suoni costitutivi di un ambiente percepito uditivamente, siano essi “naturali” o frutto dell’attività umana. Lo studio dei paesaggi sonori è l’oggetto primario dell’ecologia acustica (o ecoacustica). Il termine *soundscape*, e gli studi che vi fanno riferimento, devono la loro fortuna soprattutto al lavoro *Il paesaggio sonoro* (1985) del canadese Raymond Murray Schafer, al *World Soundscape Project* da lui fondato nella seconda metà degli anni Sessanta (a cui collaborano, fra gli altri, Bruce Davis, Barry Truax, Hildegard Westerkamp), e più di recente alle attività del *World Forum for Acoustic Ecology (WFAE)*.

Il presupposto da cui muovono gli interessi di Schafer, amico e frequentatore di Marshall McLuhan, è che il senso dell’udito media l’esperienza e la conoscenza della realtà circostante, e dunque il paesaggio sonoro – i suoni percepiti, l’ambiente acustico abitato dall’uomo e mediato dalle tecnologie uditive – è parte del contesto che incide sull’esistenza umana. L’interesse di questo ambito di ricerca si focalizza pertanto sulla relazione reciprocamente costitutiva fra l’uomo e il suo ambiente sonoro. Tale relazione è articolata dal nostro grado di consapevolezza dello scenario acustico, dalla capacità di ascoltare e di esercitare l’udito come mezzo di comprensione del mondo, dalla presa di coscienza del ruolo e della responsabilità di ciascuno nella “composizione” del paesaggio sonoro condiviso; in altri termini da diversi livelli di competenza.

Nei propositi di Schafer e dell’ecologia acustica, gli studi sul paesaggio sonoro devono porsi un duplice obiettivo. Il primo, di ordine epistemologico, consiste nell’indagare i modi in cui l’uomo agisce per fini strumentali sui suoni, e i modi in cui questi incidono sulla sua esistenza; ciò implica l’analisi delle proprietà fisiche del suono, il rilevamento delle caratteristiche dei paesaggi sonori, l’indagine di come queste vengano percepite ed esperite dalle persone, e quindi la convergenza di diversi ambiti disciplinari: acustica, musicologia, psicologia cognitiva, etnografia e sociologia. Il secondo, di ordine pratico, consiste nel migliorare la qualità della relazione fra gli uomini e i paesaggi sonori, accrescendo il livello di coscienza delle esperienze uditive, sia tramite l’educazione all’ascolto dei suoni in cui siamo quotidianamente immersi (come se si trattasse di composizioni musicali), sia progettando e realizzando interventi di design acustico, mirati a elaborare ambienti che favoriscano un uso consapevole delle esperienze uditive. In altri termini, un ambiente acustico di qualità dovrebbe consentire una comunicazione efficace: il *soundscape* è in equilibrio con gli uomini quando consente di ricevere chiaramente e di processare facilmente gli input sonori, nonché di esprimersi con altrettanta chiarezza e facilità.

Schafer – e la tradizione di cui è il principale esponente – individua una frattura storica fra due tipologie di paesaggi sonori: i paesaggi hi-fi, in cui sono chiaramente distinguibili i diversi suoni e le loro caratteristiche (direzionalità, intensità, collocazione nello spazio acustico), consentono una percezione e una “prospettiva” acustica ad “alta definizione”; viceversa i paesaggi low-fi sono scarsamente definiti, caratterizzati dall’affollamento di suoni sovrapposti, che comportano una prospettiva appiattita e una percezione confusa. Il primo genere di soundscape viene ritenuto tipico delle realtà preindustriali, mentre il secondo viene associato ai paesaggi prodotti dall’industrializzazione. Peraltro, nell’ottica di Schafer, l’inquinamento sonoro e la percezione del rumore aumenterebbero in proporzione al diminuire della rilevanza attribuita all’ascolto. L’industrializzazione e la metropolizzazione favorirebbero anche un uso della musica, tipico di tali realtà, in funzione di barriera difensiva contro le caratteristiche disturbanti dei paesaggi low-fi, ad esempio tramite la ricreazione di un soundscape privato che isoli dall’ambiente acustico condiviso.

La musica come soundmark

Se i paesaggi sonori sono formati dalla percezione di suoni prodotti sia dall’ambiente naturale sia dall’attività umana, essi comprendono a tutti gli effetti anche la musica. Il termine soundmarks (segni di riferimento sonori) viene utilizzato per gli specifici elementi dei soundscapes che articolano il senso del luogo, in quanto suoni distintivi dell’ambiente fisico o delle (inter-)azioni sociali che vi hanno luogo, e per estensione della comunità da esse individuata. Vi rientrano, ad esempio, i suoni di strumenti tradizionali o i modi peculiari di adoperare gli artefatti che producono suono, e in generale i tratti che distinguono e definiscono repertori folklorici associati a particolari popolazioni e aree. A partire da questi aspetti, in alcuni settori dell’etnomusicologia, il termine soundscape ha assunto un significato leggermente diverso: l’ambiente o gli eventi musicali considerati caratteristici di un luogo, perlomeno in un determinato momento storico, come afferma Shelemay in *Soundscapes* (2001). In consonanza con le considerazioni dell’antropologo culturale Arjun Appadurai in *Modernità in polvere* sugli -scapes (“panorami”) del mondo contemporaneo, anche i soundscapes si articolano nell’incontro fra tradizioni locali e flussi culturali globalizzati per effetto di migrazioni e media, oppure possono essere ricreati da popolazioni diasporiche per re-immaginare un’appartenenza e una cultura comunitaria.

Le linee di sviluppo delle ricerche sui paesaggi sonori possono essere considerate anche indicative della problematizzazione e dell’assottigliarsi dei confini fra i concetti di suono e di musica, avvenuti lungo coordinate che riguardano diverse estetiche (“colte” e “popular”) e particolari modalità di produzione, distribuzione e fruizione della musica (si pensi, ad esempio, al fenomeno di ubiquitizzazione della musica). Mentre l’ecologia acustica auspica un’attenzione verso il paesaggio sonoro paragonabile all’ascolto di musica, collegandosi indirettamente ad alcuni aspetti del lavoro di John Cage, molta musica viene fruita oggi come sfondo di luoghi e attività quotidiani,

oppure viene concepita e prodotta già come “paesaggio sonoro”, come nei casi di alcuni repertori che privilegiano esperienze di tipo immersivo e ambientale. In tal senso sono decisivi gli usi sempre più frequenti e consapevoli della musica come strumento per l’attivazione di stati psicofisici, funzionali o appropriati rispetto a specifiche attività, o per la (ri-)creazione degli spazi di vita: basti pensare ai molteplici usi di autoradio, walkman, sound-system, ghetto blaster, oppure alla Muzak, all’Ambient, alle “compilation per viaggiare”, alla “musica per lo spinning”.

Il globale e il locale nella world music

Il termine-ombrello “world music”, adottato alla fine degli anni Ottanta del Novecento, indica un’ampia gamma di musiche extra-occidentali in cui stili tradizionali si coniugano con elementi del pop e rock occidentale, ed è spesso impiegato per designare anche musiche pop occidentali “marginali” e stili di matrice folklorica. Benché l’interesse per le musiche “altre” non sia nuovo, l’adozione del termine segnala il tentativo, profondamente eurocentrico, di raggruppare in un’unica categoria concettuale e commerciale una gamma di musiche eterogenee accomunate dalla loro marginalità rispetto agli stili dominanti in Occidente, e solleva il problema del rapporto tra culture locali e globalizzazione.

World music (worldbeat, musique du monde, weltmusik)

Il termine significa letteralmente “musica mondiale” e comprende un ampio spettro di musiche non occidentali nate dalla fusione di stili tradizionali con elementi del pop e del rock occidentale, ma include non di rado anche musiche occidentali “marginali” e stili più propriamente folklorici. Esso compare nel 1987 per opera di alcune case discografiche britanniche attive nella promozione di artisti extra-occidentali la cui produzione è difficilmente collocabile nelle categorie di genere dell’industria musicale (si tratta soprattutto di musiche provenienti da Africa, America Latina ed Europa dell’Est).

La comparsa della world music sulla scena musicale è legata all’attivismo “terzomondista” che coinvolge in quegli anni nomi della scena pop internazionale come David Byrne, Peter Gabriel e Paul Simon (che nel 1986 realizza il celebre album Graceland con la collaborazione del gruppo sudafricano Ladysmith Black Mambazo, del cantante senegalese Youssou ‘N’ Dour e della formazione Tex-Mex dei Los Lobos), nonché al successo di eventi pop come Live Aid, Sun City e Amnesty International Human Rights Now! Tour, organizzati a sostegno di cause umanitarie legate ai Paesi in via di sviluppo e aperti alla partecipazione di artisti africani.

L’interesse da parte dell’Occidente per le musiche extra-occidentali o prodotte da sottoculture marginali non è nuovo. Fin dai suoi primi anni di vita, infatti, l’industria discografica va alla ricerca di musiche “altre” per rivenderle tanto nei Paesi d’origine che alle comunità etniche emigrate. A partire dal 1902, l’impresario e imprenditore discografico Fred Gaisberg (fondatore della Gramophone Company) visita città come Calcutta, Tokyo,

Shanghai, Hong Kong, Singapore e Bangkok per registrare esecuzioni di musicisti locali.

Tra i casi più rilevanti di utilizzo di musiche estranee alla tradizione europea, giova ricordarlo, c'è quello delle musiche dei nord-americani neri: stili come ragtime, blues, jazz, rhythm and blues e rap, inizialmente circolanti all'interno delle comunità afroamericane, sono cooptati nel corso del Novecento dal mercato mainstream bianco e globalizzati fino a diventarne elementi portanti. Il secolo appena concluso vede il succedersi di numerose mode basate su musiche provenienti da zone periferiche quali Argentina, Sud Africa e Trinidad, dove hanno origine rispettivamente forme come tango, kwela e calypso. Mentre però tali mode si focalizzano su un unico stile, la comparsa della nozione di world music fornisce per la prima volta un contenitore comprendente suoni eterogenei per caratteri stilistici, matrici culturali e funzioni sociali, e accomunati soltanto dalla loro posizione di marginalità rispetto agli stili musicali dominanti in Occidente.

Ciò spiega perché sotto il nome di world music si trovino spesso raggruppate musiche pop, folkloriche e persino classiche (come la musica classica indiana o quella di corte giavanese), e musiche tanto extra-occidentali che occidentali marginali (come il klezmer degli ebrei centro-europei, la musica celtica, il flamenco, il fado, il rebetiko). L'idea di differenza implicita nel concetto di world music, al tempo stesso, fa sì che questa categoria escluda musiche che in teoria ne dovrebbero far parte. È il caso dello ska e del reggae giamaicano, musiche del Terzo Mondo anglofono che sono oggi percepite, di più del blues e del rock, come parte integrante del linguaggio musicale pop occidentale. Paradossalmente, dunque, la world music non comprende tutte le musiche del mondo, ma soltanto quelle – e quegli artisti – che agli occhi del mercato occidentale mancano di un'identità forte di genere.

Musiche locali e cultura globale

Negli anni Novanta del Novecento i suoni della world music hanno ottenuto una notevole popolarità in Occidente. Fornendo una suggestiva metafora per interpretare le trasformazioni culturali in atto alle soglie del terzo millennio – spesso descritte attraverso concetti come sincretismo, ibridità, creolizzazione e métissage – tale successo ha avviato all'interno dei circoli accademici una riflessione sul rapporto tra musiche locali e cultura globale. Nell'impossibilità di fissare i molteplici significati e contenuti assunti dalla world music, gli studiosi hanno evidenziato come la percezione di una musica mondiale sia sostanzialmente legata ai consumi culturali dei grandi centri urbani occidentali. Secondo Steven Feld, il termine è “giunto a riferirsi a qualsiasi musica commercialmente disponibile di origine e circolazione non occidentale, e a musiche prodotte all'interno del mondo occidentale da minoranze etniche subordinate; musiche del mondo da vendersi intorno al mondo”.

Gli studiosi hanno formulato un giudizio generalmente positivo sulla world music, sottolineando come la sua comparsa abbia messo in crisi le tesi dell'“imperialismo culturale” che ipotizzano un modello di circolazione culturale unidirezionale (dal centro verso le periferie) e un rapporto deterministico tra locale e globale. Queste tesi vedono nella cultura di massa occidentale un prodotto imposto a forza al resto del mondo, e individuano nella produzione culturale locale un terreno vergine depredata dal capitalismo o un semplice riflesso dei rapporti di forza economici. Il carattere costituzionalmente meticcio della world music, invece, mette in evidenza la resistenza delle culture locali al presunto potere onnicorruttivo della cultura occidentale (non di rado assimilata tout-court a quella USA) e la difficoltà di identificare una “cultura globale” dotata di caratteri omogenei. L'ascesa della world music sottolinea dunque le traiettorie complesse con cui tecnologie, simboli e linguaggi della cultura occidentale circolano attraverso il pianeta, segnalando le modalità inaspettate con cui essi sono ricodificati dalle società postcoloniali e retroagiscono sulle culture dei Paesi economicamente dominanti.

Consenso e limiti

Pur senza scalfire il predominio commerciale del pop angloamericano, nell'ultimo decennio la world music ha goduto in Occidente di una posizione di crescente visibilità e prestigio occupando nuove aree di gusto e di mercato. La world music annovera oggi classifiche discografiche, periodici specializzati, rassegne e premi internazionali (ad esempio Grammy e BBC Awards), nonché dischi che hanno raggiunto livelli di vendite vicini o addirittura superiori a quelle delle popstar globali: è il caso dell'album di musica cubana Buena Vista Social Club (1997), che ha venduto oltre 5 milioni di copie. Cantanti “world” come Miriam Makeba, Youssou ‘N’ Dour e Caetano Veloso e stili come il pop-raï algerino e il bhangra angloindiano sono ormai noti in tutto il mondo, mentre le città europee e nord-americane ospitano oggi numerosissimi musicisti migranti che operano all'interno delle comunità immigrate ed elaborano nuove fusioni musicali.

Tali segnali indicano come la world music sia ormai penetrata in maniera considerevole nei consumi dell'Occidente e abbia in una certa misura contribuito a mettere in discussione il canone musicale occidentale, sia colto che popular. Oggi varie università anglofone offrono corsi sulla world music, il prestigioso editore Garland pubblica una Encyclopaedia of World Music (1998) e importanti festival internazionali di musica colta ospitano regolarmente artisti extra-occidentali.

In tutto ciò la world music è emersa come termine-ombrello efficace a dare visibilità alle musiche “altre”, ma al tempo stesso profondamente eurocentrico e contraddittorio proprio perché convoglia musiche caratterizzate da stili, mezzi, pubblici, ideologie e fini eterogenei, che mutano radicalmente di significato in contesti culturali differenti. Ciò spiega l'ostilità di molti musicisti extra-europei nei confronti del termine e dà origine a un fenomeno di “distorsione prospettica” nella world music, che

talora esibisce come esemplare della cultura di un certo Paese il lavoro di artisti emigrati o quasi sconosciuti in patria. Il mercato della world music, in effetti, appare tuttora dominato da un'ideologia che tende a rappresentare il Terzo Mondo in termini di autenticità, premodernità ed esotismo e a collocare le musiche prodotte nelle periferie in una sorta di nicchia storica, come nota John Hutnyk in *Critique of Exotica: Music, Politics and the Culture Industry* (2000). Analisi approfondite delle musiche post-coloniali, in realtà, indicano esattamente il contrario, mostrando la crescente problematicità di opposizioni come locale/globale, la natura mobile del concetto di tradizione e il rapporto dinamico che lega la cosiddetta cultura globale a musiche che sarebbe più corretto definire "localizzate".

Musiche extraeuropee in Europa

L'Europa del Novecento vede una crescente presenza di musiche provenienti da altri continenti; ciò si intreccia con la storia del colonialismo e del postcolonialismo, fino ai più recenti processi migratori che portano alla ribalta repertori un tempo sconosciuti e che, attecchendo in Europa, inevitabilmente si modificano.

Dalle musiche dal mondo alla world music

La musica europea del Novecento è caratterizzata da una presenza di generi e repertori provenienti da altri continenti che diviene nel tempo sempre maggiore. Il processo di scoperta dell'altro, della sua rappresentazione e dell'incontro con culture musicali "esotiche", che si può fare risalire ai primi viaggi dei mercanti diretti in Oriente e, successivamente, alla permanenza di colonizzatori e missionari, nel XX secolo subisce un continuo incremento che va intensificandosi nel corso degli ultimi quaranta anni.

Nell'ambito della musica eurocolta, se l'Ottocento si è chiuso con l'entusiastico plauso di Claude Debussy a un concerto di gamelan giavanese tenutosi all'Esposizione Universale di Parigi, il Novecento vede emergere opere di compositori (quali Britten, Messiaen o Stockhausen) variamente influenzati da sonorità, stili e forme extraeuropee, soprattutto asiatiche. Nel contempo, sempre più frequente è la permanenza in Europa di musicisti e intellettuali provenienti da altri continenti, primo fra tutti il nobel bengalese Rabindranath Tagore (1816-1941).

A livello accademico, nasce e trova la propria collocazione istituzionale l'etnomusicologia (in un primo momento diffusasi con il nome di "musicologia comparata"), disciplina che da sempre ha dato largo spazio allo studio delle culture extraeuropee. Inoltre, il lavoro di ricerca e raccolta sul campo svolto da etnomusicologi e antropologi porta, soprattutto, grazie all'introduzione - fin dall'inizio del secolo - dei primi strumenti di registrazione e riproduzione del suono, alla formazione di ampie collezioni di musiche del mondo, tra cui spiccano quelle del Musée de l'Homme di Parigi, del National Sound Archive di Londra, o ancora dei Phonogrammarchiv di Berlino e Vienna.

Tuttavia, l'aspetto che assume maggior rilievo nella scena musicale del Novecento è probabilmente la diffusione capillare dell'incontro tra musica europea e musiche extraeuropee, che arriva ad assumere una vera e propria dimensione quotidiana. Infatti, in particolar modo nella seconda metà del secolo, si assiste a una crescente accessibilità a repertori provenienti da tutto il mondo, che per la prima volta diventano alla portata di tutti.

Fondamentali in questo senso sono i processi di mutazione di sonorità e forme extra-occidentali che, soprattutto a partire dagli anni Sessanta, hanno investito la popular music angloamericana e presto raggiunto il suo vasto pubblico. È però nei due decenni successivi che prende forma la realtà odierna, fatta di un proliferare di sottoculture musicali e di un diffuso coinvolgimento, anche solo amatoriale, nell'esecuzione di generi non europei: basti pensare alla presenza, in molte città del continente, dei numerosi ensemble di gamelan o delle varie scuole e istituti che offrono corsi di musica africana, mediorientale, asiatica. Tale panorama si inserisce nel più ampio contesto della cosiddetta world music, ovvero di quel fenomeno di appropriazione e circolazione transculturale della musica legato alla globalizzazione e alla logica di produzione, riproduzione e distribuzione che l'accompagna.

Colonialismo e postcolonialismo

Per comprendere appieno il quadro sopra illustrato, è indispensabile tuttavia considerare anche aspetti quali il colonialismo e il postcolonialismo – unitamente ai dibattiti che li accompagnano – e soprattutto il contesto socio-economico dell'Europa a partire dal secondo dopoguerra. È solo tenendo conto di questi elementi che si possono individuare alcuni dei motivi alla base delle massicce migrazioni che nel corso del secolo hanno dato vita alle popolose comunità extraeuropee che abitano i centri urbani del continente. Le dimensioni di tali spostamenti di genti sono state tali che è diventato uso comune nel dibattito accademico attuale indicarne gli aspetti più strettamente legati alla loro musica con il nome di “diaspore musicali”.

Nei primi decenni del Novecento, le comunità immigrate in Europa – i cui caratteri e la cui distribuzione sono stati determinati almeno parzialmente dall'esperienza coloniale – presentano ancora dimensioni piuttosto ridotte. Gran parte della musica extraeuropea rimane per ora legata a tournée di musicisti provenienti dall'estero, come nel caso dei gruppi di jazz americani.

Gli anni successivi alla conclusione del secondo conflitto mondiale, invece, vedono un sempre crescente afflusso di popolazioni extraeuropee in cerca di lavoro, soprattutto presso le aree metropolitane, a seguito dell'accresciuta richiesta di manodopera industriale.

I migranti portano con sé la propria cultura, i propri costumi e le proprie tradizioni musicali, arricchendo sempre più la scena urbana europea.

Le musiche delle comunità di diaspora presentano caratteri molteplici ed eterogenei, anche estremamente diversi tra loro. Tali differenze, non sempre

nette e anzi a volte assai sfumate, investono per esempio lo status dei musicisti, che possono essere professionisti o meno, o gli stessi repertori. Questi ultimi, in particolare, possono a loro volta risentire più o meno degli stimoli che li circondano nella nuova realtà. Alcuni generi mantengono i propri tratti tradizionali o adattano i repertori e la loro trasmissione al nuovo contesto europeo solo in modo relativamente limitato; altri generi si appropriano variamente di elementi (siano essi formali, organologici, sonori, tecnologici) appartenenti alla cultura europea o ad altre musiche di diaspora con cui sono entrati in contatto.

Talvolta un genere viene ad assumere un chiaro significato sociale o politico, divenendo un mezzo per esprimere una specifica identità culturale, o per affermare dei valori, come nel caso del raï, originario di Oran, in Algeria, e presto adottato dagli algerini in Francia come manifestazione degli ideali delle generazioni emigrate più giovani e anticonformiste.

Spesso la musica delle popolazioni immigrate raggiunge il pubblico europeo tramite dischi, cassette, concerti, festival (ad esempio l'Africa Fête francese), o in occasioni particolari (come il carnevale caraibico a Londra); altre volte la circolazione e la fruizione di particolari repertori restano soprattutto circoscritte alla comunità di diaspora.

Un esempio significativo relativo a quest'ultimo caso è costituito dal bhangra, originariamente una danza rurale nella regione del Punjab (nell'India nord-occidentale) e successivamente sviluppatosi come genere nato dall'incontro tra tradizione indiana e popular music occidentale. Questa forma più recente di bhangra è stata adottata dalle popolazioni punjabi immigrate in Gran Bretagna come mezzo per rappresentare la propria identità di "punjabi in Occidente". Sebbene abbia alimentato un vasto mercato, la produzione, la diffusione e la fruizione di questo genere sono rimaste tuttavia per lo più legate alla realtà della comunità indiana.

Le musiche degli immigrati, infine, spesso non sono limitate al panorama europeo, ma vengono condivise da gruppi di diaspora in altri continenti e sovente si alimentano di continui scambi – anche e soprattutto – con il paese di origine. Musicisti, produttori e celebrità infatti spesso rappresentano i trait d'union di queste vaste reti e non è possibile capire fino in fondo i significati assunti da tali repertori se non mettendo in relazione i diversi contesti ai quali appartengono.

Risulta chiaro dunque come la realtà delle musiche extraeuropee in Europa alla fine del Novecento appaia estremamente diversa da quella di inizio secolo. Se da un lato, infatti, le popolazioni europee hanno visto aumentare sempre più la presenza di tradizioni musicali "altre", il panorama che si è delineato negli ultimi decenni è di fatto estremamente dinamico e complesso e può essere afferrato nei suoi molteplici aspetti unicamente tenendo conto di una prospettiva ampia che consideri le continue osmosi con gli altri continenti.

Musica e differenza di genere

Sulla questione della differenza di genere nell'ambito della musica europea novecentesca si pone in primo luogo una questione di carattere concettuale – il concetto di gender. Successivamente vengono affrontate le tappe significative che hanno contribuito, dai primi anni del Novecento alla fine del secolo, a delineare nell'approccio musicale vere e proprie differenze di genere: il divismo correlato alla musica lirica, l'emergere del pop e il culto dei suoi idoli, fino a tendenze musicali che hanno posto in modo esplicito la questione del genere.

Il concetto di gender: la rappresentazione del sé

La riflessione intorno alla differenza di genere in ambito musicale è recente e risale alla formulazione del concetto di gender elaborato in seno ai gender studies fra gli anni Ottanta e Novanta. In relazione alla musica, gli studi che vertono sulla differenza di genere si concentrano in maniera prevalente sulle produzioni e sui generi musicali extracolto, essendo questi ultimi territori in cui la stessa nozione di gender è stata teorizzata. La nozione, tradotta in italiano con l'ormai accreditato termine di "genere", non si risolve nella semplice descrizione della differenza sessuale, genere maschile o femminile, bensì riguarda in generale la rappresentazione del sé. Secondo una teoria largamente condivisa, il genere, anche a dispetto dell'identità sessuale dell'individuo, è altamente performativo, contesta cioè la nozione di soggetto individuale sessuato e si concentra sulla performatività in quanto atto discorsivo capace di produrre, attraverso ripetizione e recitazione, ciò che esso nomina, come afferma Judith Butler in *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990).

In questo senso, l'evento musicale, dall'opera lirica al fenomeno delle popstar, dalla composizione classica alle attuali pratiche del djing, è stato il veicolo della costruzione e rappresentazione pubblica delle relazioni fra i generi, della negoziazione dei ruoli, e della ridefinizione dell'immaginario culturale che ruota intorno al genere sessuale. Le differenze di genere in musica non sono circoscritte al rinvenimento delle presenze femminili nella storia della musica, sebbene i gender studies, derivando dagli studi femministi degli anni Settanta, prediligano questa prospettiva sulle altre.

Gli studi sulla rappresentazione del genere guardano alla musica come luogo della messa in opera di particolari tropi del gender e come veicolo di espansione e di intensificazione di temi che riguardano l'identità sessuale elaborati anche in altri contesti culturali. Gli stessi studi indagano inoltre le pratiche testuali musicali in funzione di una riflessione sul genere e sulla sessualità. A partire da questa linea di ricerca hanno iniziato a farsi strada approcci sul genere maschile, e poi lesbico, omosessuale, transgender complessivamente inclusi nei più recenti queer studies.

L'universo musicale, osservato performativamente nella rappresentazione dell'identità, si configura all'interno della difficile dialettica tra costruzione sociale e realizzazione personale. I quesiti da cui partono molti fra gli studi sul genere in ambito musicale sono ad esempio: "In che modo la musica

contribuisce alla costruzione di un'identità di genere?", (si pensi al fenomeno delle Riot Girls nel rock e nel punk). Oppure, viceversa, "In che modo il genere contribuisce alla costruzione di un'identità musicale?", ed è il caso del glam rock. Altre questioni riguardano il modo in cui entrambi i percorsi sovraccitati abbiano contribuito e contribuiscano alla storia della nostra cultura, in riferimento ai processi di identificazione tipici della società di massa, la quale mediante il divismo e le pop star celebra e ridisegna i confini fluidi del genere sessuale.

La rappresentazione del genere nella musica colta e operistica

Nel panorama musicale femminile, rispetto a quello maschile, la tradizionale distinzione occidentale tra compositore e performer ha avuto un impatto rilevante. L'universo maschile pur contando fra le proprie fila musicisti omosessuali, sebbene non dichiarati, non ha dovuto misurarsi immediatamente con la rappresentazione pubblica del genere. Non ha dovuto, pertanto, accelerare quel processo, che nel pop diverrà una moda, consistente nel realizzare la propria gender identity sul palco offrendosi e/o ammiccando al pubblico e ai media.

Per contro, le donne, accettate da sempre nella musica colta nel ruolo di performer, a partire dal XIX secolo fino agli inizi del XX si sono distinte in particolare nel bel canto operistico e all'interno di ruoli sociali che le hanno viste esecutrici al pianoforte nei circoli e nei salotti, insegnanti di musica e di canto, organizzatrici di eventi musicali quali concerti per compleanni e anniversari. Il riconoscimento del ruolo di compositrice non è favorito né previsto dalla società europea di inizio secolo, dunque conquistato con difficoltà attraverso aspre battaglie. La compositrice britannica Ethel Smyth (1858-1944), suffragista e lesbica, sfida l'establishment inglese con opere che mirano anche a confutare il pregiudizio secondo il quale la produzione musicale femminile sia percorsa unicamente da intimismo.

L'universo musicale contemporaneo è segnato da un altro pregiudizio: quello concernente gli strumenti. Le musiciste sono state generalmente sottostimate e scoraggiate come strumentiste o comunque relegate al ruolo di pianiste e arpiste. A tutt'oggi il numero delle donne impiegate nelle orchestre è di gran lunga inferiore a quello degli uomini, così come va osservato lo scarso numero di direttrici d'orchestra. Per la musicologia è scontato ed è "norma" che la musica sia scritta da uomini, tanto da non essere necessaria la distinzione fra musica classica maschile e femminile; è solo con l'etnomusicologia femminista degli anni Settanta che si dà voce alle numerose compositrici rimaste nell'oblio o note solo come brave esecutrici.

Un altro aspetto della differenza di genere in musica, nonché prerogativa tutta novecentesca e di matrice Gender e Queer Studies, è il rinvenimento a ritroso nel tempo di musicisti gay, lesbiche e transgender, attraverso l'indagine di comportamenti sociali e privati o l'analisi dei contenuti delle loro opere. Un caso esemplare è quello del compositore francese Maurice Ravel (1875-1937) il quale, se non assunse mai una posizione pubblica sulla

propria omosessualità, nelle sue opere mise però da parte gli intrecci di stampo tradizionalmente eterosessuale per esplorare temi vicini all'immaginario omosessuale. Il suo connazionale Francis Poulenc (1899–1963) e l'inglese Benjamin Britten (1913–1976) dichiararono invece pubblicamente la loro omosessualità.

Un fenomeno d'inizio secolo che apre la strada alle popstar è stato senza dubbio il culto delle dive, indissolubilmente connesso con il formarsi dell'immaginario visuale e culturale della comunità gay e lesbica. Identificazione, desiderio e adorazione espressi nei confronti delle dive sono ampiamente documentati fra gruppi gay e lesbici, poiché costituiscono l'humus delle rappresentazioni di genere. Ad esempio, il culto sviluppatosi per la divina Maria Callas (1923–1977), il soprano greco-americano divenuto suo malgrado icona gay, sembra risiedere per un verso nella tormentata vita della cantante, che rispecchia l'idea dell'amore proibito e dell'ostracismo sociale, e per l'altro nella natura stessa dell'opera lirica. L'opera è un luogo musicale e teatrale dove, attraverso la performance e il travestimento, i confini sessuali vengono spesso confusi. Nel Novecento non solamente gli uomini interpretano personaggi femminili, ma anche le donne rivestono ruoli maschili; si ricordi un'altra icona lesbica, il soprano scozzese Mary Garden (1874–1967), specializzata in ruoli provocatori che inscenano lo scambio di genere.

Differenza di genere nel rock, nel pop e nell'elettronica

Fra le musiche extracolte si possono individuare alcuni sottogeneri musicali, gruppi o singoli artisti che hanno posto la questione della rappresentazione del genere in termini critici, ironici o estetici, distinguendosi dal sessismo che segna il mondo del rock e del pop in genere e quello dell'hip hop, del reggae e del metal in particolare, roccaforti riconosciute dell'eterosessualità espressa attraverso videoclip e testi omofobici e sessisti.

Nei gruppi rock la chitarrista elettrica è stata considerata segno di ribellione all'egemonia maschile e fallocentrica (Richard Dyer, *In Defense of Disco*, in *Gay Left*, 8, London 1979). Segnaliamo qui alcuni episodi che hanno posto la questione della differenza di genere: il glam rock, con l'icona dell'ambiguità sessuale incarnata dall'inglese David Bowie; il travestitismo, inscenato dal cantante gay dei Queen, Freddie Mercury; lo sbarco in Europa, nel corso degli anni Settanta, dell'americana Disco Music, autentica fucina di elaborazione della libera rappresentazione del gender; l'esplosione negli anni Ottanta, e tuttora perdurante, di gruppi femminili separatisti e non, provenienti dal punk, pervasi dalla volontà di articolare una consapevolezza di identità di genere, maturata all'interno del gruppo ed espressa pubblicamente in maniera aggressiva: il Girl Power. Sul fronte maschile, invece, si distingue il Queer Core o Homocore.

All'interno della New Wave degli anni Ottanta si apre una nicchia che porta al successo molti musicisti apertamente gay, fra cui Jimi Somerville (Bronski Beat), Boy George (Culture Club), Marc Almond (Soft Cell) e Morrissey (The

Smiths). Dichiarata provocatoriamente, a tratti allusa o nascosta per ragioni di privacy o di carriera, la sessualità nella musica contemporanea è il fulcro attorno al quale ruotano le tendenze musicali; il corpo, nella sua performatività, diventa testo politico e sociale dove inscrivere le pratiche di cross gender.

Nella musica pop le donne sembrano ancora imbrigliate nella identità sessuale loro assegnata dalla società. Una leader, una frontwoman matura, è un caso decisamente più raro del suo corrispettivo maschile. Per questa ragione il femminismo della third wave sostiene la visibilità femminile interna ed esterna all'industria discografica, promuovendo festival e siti web atti a favorire etichette e singoli progetti a maggioranza femminile (Fatal Recordings, pinknoises.com).

Nella musica elettronica extracolta la differenza di genere finora si configura in controtendenza con quanto delineato. Il fattore tecnologia, da ostacolo e freno per molte musiciste, si rivela sempre più uno strumento strategico di ridefinizione dei ruoli. Non è un caso che la musica techno sia stata vista come una musica postgender, individuando nella pratica del djing e nell'utilizzo di apparecchi software e hardware per suonare, così come nell'autoproduzione di dischi, non più solo strumenti di lotta e affermazione di donne, gay e transgender, bensì luoghi di attraversamento del genere.

Un'eccellente metafora per la nozione di differenza di genere in musica è il drag, cioè vestirsi come una persona del sesso opposto: Drag Queen e Drag King Shows, sebbene non siano eventi esclusivamente musicali perché molto vicini al cabaret, sono spettacoli in cui si adottano elementi provenienti dall'opera, dal fenomeno delle dive e dalle icone del pop.

Filosofia

Introduzione alla filosofia

Come si è detto nell'introduzione generale al Novecento, è difficile fare (a inizio del terzo millennio) la sintesi di un secolo in cui la maggior parte degli attuali abitanti del pianeta sono nati e vissuti, perché manca la distanza necessaria per filtrare, lasciare cadere personaggi, eventi, teorie, e ricordarne altri come fondamentali. A maggior ragione il problema si ripropone per questa sezione dedicata alla filosofia.

D'altra parte si potrebbero riassumere in una formula i caratteri fondamentali della filosofia del XIX secolo? Essa non potrebbe essere ridotta a quel fenomeno grandioso che fu l'idealismo, perché vi si potrebbe opporre la stagione del positivismo, ma si dovrebbe contemporaneamente citare la nascita del neotomismo e del marxismo – mettendo così in gioco degli opposti che sfuggono a ogni tentativo di conciliazione.

Altrettanto variegato si presenta il panorama novecentesco: l'eredità dell'idealismo continua ancora quasi sino a metà secolo – e con particolare successo in Italia attraverso il pensiero di Croce e Gentile – ma contemporaneamente si sviluppa un'intensa rivisitazione del pensiero di