

Rivista dell'Istituto Superiore di Studi Musicali  
"Luigi Boccherini" di Lucca  
**n. 10 - anno 2019 - nuova serie**



# CODICE 602

## n. 10

### 2009-2019



**CODICE 602**



**FONDAZIONE  
BANCA DEL MONTE  
DI LUCCA**

«Codice 602»

*Nuova serie*

Il titolo della Rivista è un omaggio ad una delle più antiche tradizioni musicali lucchesi. Risale, infatti, all'XI secolo il prezioso Antifonario noto come Codice 602, custodito nella Biblioteca Capitolare Feliniana di Lucca.

Rivista annuale dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "L. Boccherini" di Lucca

N. 10 - Ottobre 2019

Autorizzazione del Tribunale di Lucca n. 867, del 20.10.2007

Direttore responsabile: *Sara Matteucci*

Responsabile editoriale: *Fabrizio Papi*

Comitato di redazione: *Giulio Battelli, Serafino Carli, Sara Matteucci, Fabrizio Papi*

Comitato scientifico: *Giulio Battelli, Gabriella Biagi Ravenni, Guido Salvetti*

In questo numero hanno collaborato: *Tommaso Bruno, Gabriella Biagi Ravenni, Luca Giovanni Logi, Giovanna Morelli, Marcello Nardis, Elena Raffetà, Guido Salvetti, Giada Viviani*

Realizzazione editoriale:

Sillabe s.r.l.

Scali d'Azeglio 22/24

57123 Livorno

[www.sillabe.it](http://www.sillabe.it)

Direttore dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "L. Boccherini": *Fabrizio Papi*

Presidente: *Paolo Cattani*

Istituto Superiore di Studi Musicali "L. Boccherini"

Piazza del Suffragio, 6

55100 - Lucca

Tel. 0584 464104

[www.boccherini.it](http://www.boccherini.it)

La Rivista «Codice 602» *Nuova serie* è realizzata grazie al contributo di:

*Fondazione Banca del Monte di Lucca*

ISBN 978-88-3340-119-5

# **CODICE 602**

n. 10  
2009-2019

Rivista dell'Istituto Superiore di Studi Musicali  
"L. Boccherini" di Lucca

n. 10 - anno 2019 - nuova serie

**s i l l a b e**



## INDICE

Editoriale <i>di Sara Matteucci</i>	7
LA PAGINA DEL DIRETTORE <i>di Fabrizio Papi</i>	11
CONTRIBUTI	
Leonard Bernstein. Gli scrupoli formali di un grande comunicatore <i>di Guido Salvetti</i>	15
<i>Les tierces alternées</i> : Debussy, Proust e la Recherche. L'immaginario sinestetico e la semiologia della <i>consonanza</i> <i>di Marcello Nardis</i>	37
Fellini, Rota e le musiche per <i>La dolce vita</i> . Il processo creativo di una colonna sonora che ha fatto epoca <i>di Giada Viviani</i>	57
<i>Il Carretto di Parpignol</i> . Immaginario archetipico della drammaturgia pucciniana <i>di Giovanna Morelli</i>	75
<i>Leonardesca</i> . Aforismi per voci bianche e pianoforte <i>di Luca Giovanni Logi</i>	97
STUDI SULLA MUSICA A LUCCA	
Per un bicentenario non celebrato. Teatro del Giglio 1819-2019 <i>di Gabriella Biagi Ravenni</i>	131
Nicolao Cerù. Vita, impegno sociale ed interessi culturali di un medico lucchese figlio dell'Ottocento <i>di Elena Raffaetà</i>	147
TESI DI LAUREA	
La danza al tempo e nella musica di Bach <i>di Tommaso Bruno</i>	173



## EDITORIALE

*di Sara Matteucci*

Osservando questa rivista oggi – i suoi contenuti e la sua struttura, il suo impianto grafico, la distribuzione – e andando a ritroso nel tempo, passando dalla prestigiosa presentazione presso il convegno della Società Italiana di Musicologia del 2017, indietro fino ai primi numeri della nuova edizione e ancor prima, quando inizialmente si pubblicava un periodico di Istituto con i contributi dei docenti interni, non si possono non riconoscere i molti e grandi passi fatti, anche considerando le limitatissime risorse su cui possono contare gli Istituti musicali italiani per iniziative come questa, e l'intento di posizionarsi in un settore che al giorno d'oggi appare come una vera e propria 'missione' culturale.

Credo che il traguardo del decennale di «Codice 602» testimoni per ciò un ottimo e duraturo lavoro di squadra, un'impresa che nel tempo ha coinvolto numerosi esperti musicologi e ricercatori, tra cui coloro che hanno condiviso e permesso di pubblicare i loro studi, coloro che hanno fatto e tuttora fanno parte del comitato scientifico, nonché i promotori e i curatori della rivista stessa. Un grande ringraziamento va a tutti loro, con l'auspicio di posizionarsi sempre più come un punto di riferimento del panorama musicologico italiano, e con l'impegno di mirare a un livello sempre più alto.

Come di consueto, il filo conduttore secondo cui i contributi della rivista si dispiegano parte dai programmi della poliedrica stagione artistica promossa dall'Istituto Musicale "Boccherini", passando per la celebrazione di alcuni dei principali anniversari musicali, fino a soffermarsi su ragguardevoli aspetti della ricca storia musicale della città di Lucca, dove questa rivista ha sede, e offrendo inoltre spazio a una tesi di carattere musicologico per la laurea di uno degli allievi dell'Istituto.

In primavera l'attività artistica dell'Istituto è stata particolarmente imperniata sulla musica di Leonard Bernstein, del quale era da non molto ricorso il centenario della nascita. Il 2 maggio, all'interno del festival



“Lucca Classica”, l’orchestra dell’Istituto ha eseguito l’ouverture da *Candide* e con l’aggiunta del coro sono stati eseguiti per la prima volta a Lucca i *Chichester Psalms*. Il coro giovanile dei corsi pre-accademici ha inoltre interpretato brani da *West Side Story* durante l’Open Day della scuola cittadina. Il percorso compositivo di Bernstein è stato dunque passato in rassegna da **Guido Salvetti** nell’articolo dal titolo *Leonard Bernstein. Gli scrupoli formali di un grande comunicatore*, evidenziandone le differenti intenzioni programmatiche e soluzioni formali, facendo così emergere il quadro di un’appartenenza problematica al Novecento musicale, divisa tra la commistione dei generi e l’omaggio a Stravinsky.

Il secondo contributo è a firma di **Marcello Nardis**, *Les tierces alternées: Debussy, Proust e la Recherche - l’immaginario sinestetico e la semiologia della consonanza*: un’analisi in parallelo tra vari aspetti dell’opera di Debussy e di Marcel Proust, con l’individuazione di uno scenario del tutto condiviso, caratterizzato da una nuova estetica che sarebbe divenuta modello di confronto per le generazioni successive; di fatto una vera e propria rivoluzione della percezione artistica.

L’articolo successivo vede protagonista Nino Rota, del quale quest’anno ricorrono i 30 anni dalla scomparsa. Il 10 aprile scorso nella chiesa di San Francesco a Lucca l’orchestra dell’Istituto ha eseguito un programma interamente dedicato alla sua musica per il cinema, e su questo tema, precipuo nella carriera del compositore, verte inoltre il contributo di **Giada Viviani** *Fellini, Rota e le musiche per La dolce vita. Il processo creativo di una colonna sonora che ha fatto epoca*, il quale ricostruisce il processo compositivo della colonna sonora attraverso lo studio del ricco patrimonio di fonti conservato presso la Fondazione “Giorgio Cini” di Venezia.

Nel decennale della rivista dell’Istituto che ospitò come studente il giovane Giacomo Puccini, non poteva certo mancare un capitolo dedicato al celebre operista. Con *Il carretto di Parpignol. Il teatro di Giacomo Puccini attraverso la sua filosofia*, a cura di **Giovanna Morelli**, si approfondisce da un punto di vista psico-filosofico l’inconfondibile ‘colore poetico’ del teatro pucciniano, analizzando i temi esistenziali che collegano le diverse storie in un unico pathos, puntualmente restituito e amplificato dall’apporto musicale.

Tra i vari anniversari che il 2019 annovera, assoluto rilievo ricopre senza dubbio il cinquecentenario della morte di Leonardo da Vinci. Sebbene non si tratti di una ricorrenza prettamente musicale, è altresì noto che, oltre che pittore, scienziato, scultore, architetto, ingegnere, anatomista, scrittore, Leonardo fosse anche cultore di musica e ideatore di strumenti musicali. Perciò anche noi, con questa edizione di «Codice 602» abbiamo pensato di rendere omaggio al grande genio presentando qui *Leonardesca*, una composizione di **Luca Giovanni Logi**, appositamente commissionata dal Maggio Musicale Fiorentino nell’ambito delle celebrazioni leonardiane e dedicata al coro delle voci bianche del Maggio.

Anche il nostro Teatro del Giglio vede quest'anno una ricorrenza importante, ovvero quella della sua attuale intitolazione, avvenuta esattamente duecento anni fa. Per questa occasione, nel mese di settembre, il coro e l'orchestra dell'Istituto "Boccherini" hanno tenuto un grande concerto con musiche di Puccini e Catalani presso il teatro, mentre qui, nel contesto della sezione "Studi sulla musica a Lucca", **Gabriella Biagi Ravenni** ci offre il suo contributo *Per un bicentenario non celebrato. Teatro del Giglio 1819-2019*, tracciando le linee di un progetto di ricerca per la ricostruzione della storia, vicende e di una corretta cronologia degli spettacoli di questa storica istituzione (ben più che bicentenaria), e per un auspicabile conseguente progetto editoriale.

Sempre per il segmento dedicato alla città di Lucca, con *Nicolao Cerù. Vita, impegno sociale ed interessi culturali di un medico lucchese figlio dell'Ottocento* **Elena Raffaetà** illustra il profilo di un personaggio lucchese, noto al suo tempo e imparentato con la famiglia Puccini, il quale sostenne poi gli studi di Giacomo e Michele junior. Da collezionista accanito qual era, Cerù entrò in contatto con l'élite culturale del proprio tempo per rintracciare autografi e preziosi manoscritti, lasciando il frutto delle sue ricerche all'Archivio di Stato di Lucca.

Infine, la tesi di laurea. Stavolta ci occupiamo de *La danza al tempo e nella musica di Bach* con lo scritto di **Tommaso Bruno**, ex-allievo della classe di violino di Alberto Bologni, il quale esamina in maniera generale lo sviluppo e il consolidamento della danza di corte tra Sei e Settecento, analizzando in particolare le varie danze che compongono la Partita n. 1 BWV 1002 per violino solo.

Buona lettura.



## LA PAGINA DEL DIRETTORE

### *I nostri primi dieci anni*

Con il presente numero, «Codice 602» giunge al suo decimo anno di vita. Dal 2010 – anno in cui la rivista, per volere dell’allora direttore GianPaolo Mazzoli, si presentava con una veste grafica totalmente rinnovata e si apriva a contributi esterni – ad oggi, la rivista, pur mantenendo la stessa impostazione e lo stesso numero di sezioni interne, è andata crescendo nel numero degli articoli, nel novero degli studiosi che vi contribuiscono e nella distribuzione sul territorio nazionale. Desidero ringraziare sentitamente tutti coloro che hanno lavorato, con entusiasmo e generosità, a questo progetto: in particolare i colleghi Sara Matteucci (Direttore responsabile, subentrata nel 2013 a Carmelo Mezzasalma) e Giulio Battelli; i componenti del comitato scientifico, Gabriella Ravenni, Guido Salvetti e Marco Mangani (che del comitato ha fatto parte fino all’anno passato); e Serafino Carli che si è aggiunto di recente al comitato di redazione. Voglio esprimere inoltre tutta la mia riconoscenza alla Fondazione Banca del Monte di Lucca, che ha creduto nella rivista permettendole di vivere e crescere in tutti questi anni, e all’editore Sillabe, che le ha dato la sua elegante veste grafica, e ha puntato su una sua maggiore visibilità attraverso una distribuzione mirata verso sedi adeguate alla sua specificità. Nel corso di questi dieci anni la rivista, che ha la peculiarità di porsi come momento di riflessione teorica in relazione alla produzione artistica delle stagioni Open e Open Gold, ha toccato un ampio ventaglio di argomenti che testimoniano della vivacità culturale del nostro Istituto. Non mi resta che augurare a «Codice 602» un altro decennio altrettanto ricco e fortunato.

Accanto ai contributi scientifici, anno dopo anno la *Pagina del Direttore* si è venuta costituendo come occasione di riflessione sull’Alta formazione artistica e musicale italiana, sullo stato di attuazione della legge 508/1999, sulle criticità del sistema e sullo stato di avanzamento del processo di statizzazione degli Istituti Superiori di Studi Musicali non statali. Nel volume *La musica in eredità. I 170 anni dell’Istituto Musicale “Luigi Boccherini”* (a cura di Sara Matteucci, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2012), nel capitolo intitolato Il mito della statizzazione, ripercorrevole le

tappe di una storia lunga settantotto anni. Risale infatti al 1941 la prima domanda di passaggio all'amministrazione statale dell'Istituto, e da allora ad oggi quelle legittime aspirazioni hanno attraversato fasi alterne, fino a confluire nel quadro più ampio del passaggio allo Stato di tutti gli ex Istituti Musicali Pareggiati. Oggi possiamo finalmente dire di essere a un passo dal traguardo. Il 30 settembre 2019, con il completamento della procedura *on line* prevista dal DM 161/2019, si è conclusa una prima, fondamentale fase del processo di statizzazione. Se i tempi di attuazione verranno rispettati, entro il 31 luglio 2020 sarà firmato il Decreto con cui l'Istituto passerà all'amministrazione statale, passaggio che tecnicamente avverrà con il 1° gennaio 2021.

A quel punto saranno passati ottanta anni dal primo tentativo. Il tempo di tre generazioni, in cui la storia sembra essere avanzata a una velocità maggiore rispetto ad epoche più remote, e in cui il mondo dell'interpretazione e della produzione musicale si è dovuto confrontare con contesti sociali impensabili nel momento in cui i capolavori che ancora oggi costituiscono la base del nostro sapere e del nostro saper fare venivano concepiti. La sfida di chi opera in istituzioni come la nostra sta tutta qui, nel confronto fra una trasmissione delle competenze di tipo ancora laboratoriale e artigianale per assicurare la vita di opere che senza l'intervento del musicista che le esegue rimarrebbero lettera morta, e una società sempre meno attenta ai valori della storia e della cultura intesa come lenta acquisizione di competenze, fatta di approfondimento e di ricerca. L'Istituto Boccherini ha raccolto questa sfida da alcuni anni, impegnandosi a creare per i propri studenti le condizioni migliori affinché possano affrontare il loro percorso professionale con fiducia e successo. Ci auguriamo che con il passaggio allo Stato il nostro impegno a proseguire su questa strada possa rimanere inalterato.

M° Fabrizio Papi

*Direttore dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "L. Boccherini"*

CONTRIBUTI



LEONARD BERNSTEIN.  
GLI SCRUPOLI FORMALI DI UN GRANDE COMUNICATORE

di Guido Salvetti\*

Con molto orgoglio Bernstein, nella prima delle trasmissioni televisive (22 febbraio 1959) riportate in *The infinite variety of music*, affermava: «There is an even more recent generation of young American composers who [...] are equally at home in both worlds of jazz and the concert hall [...]. Perhaps the future of American music is in their hands»<sup>1</sup>. Su queste basi era sorta la più gran parte delle composizioni migliori di Bernstein, tra cui il balletto *Fancy Free* (1944) e *West Side Story* (1955): repertorio che, in Europa, presenta ancora qualche difficoltà di comprensione: dove inizia e dove finisce la provocazione (si pensi come il juke-box iniziale di *Fancy Free* potesse suonare alle orecchie del miliardario sostenitore della New York Philharmonic). Fino a che punto davvero l'inserimento di "risultati sonori jazz" va inteso come propensione verso la *Trivialmusik*, alla Hindemith o alla Satie, e non invece come massimo artificio di scrittura, come appare nella geniale ricostruzione in termini di scrittura di forme rapinosamente improvvisatorie in *Prelude, Fugue and Riffs*.

Su un'altra via si pose, nel 1952, con la sua seconda Sinfonia, *The Age of anxiety*, per pianoforte solista e orchestra: il riferimento al poema di W. A. Auden (molto particolareggiato e molto seriamente enunciato nel programma

---

\* **Guido Salvetti** è musicologo e pianista. Come musicologo ha al suo attivo volumi e saggi su argomenti che spaziano dal Settecento italiano all'Ottocento operistico, al Novecento storico. Come pianista è attivo particolarmente nel repertorio da camera e liederistico e da più di un decennio collabora con il soprano Stelia Doz in numerose masterclass in Italia e in Europa, con concerti e incisioni. Dal 1984 al 1996 presso il Conservatorio di Milano ha diretto il corso di Musicologia da lui fondato, dove ha insegnato Storiografia musicale e Analisi della musica post-tonale. Di questo Conservatorio è stato direttore dal 1996 al 2004. Nel 2000 ha insegnato all'École Normale Supérieure di Parigi per il corso DEA Musique Histoire Société: il corso è stato dedicato alla musica italiana del primo Novecento. Dal 2006 al 2012 è stato presidente della Società Italiana di Musicologia (SIIdM). Dal 1995 dirige la Collana "Musica nel Novecento italiano" e dal 2003 la Collana "Repertori musicali".

---

1 LEONARD BERNSTEIN, *The Infinite Variety of Music*, Londra, Lowe and Brydine Ltd, 1968, p. 64.



di sala) viene a corrispondere ad una scrittura complessa e ad una struttura grandiosa, i vocaboli jazz (e la rapinosa “improvvisazione” pianistica verso il finale) appaiono del tutto neutralizzati e fors’anche un poco spaesati.

La poesia di Auden – un testo di 80 pagine – apparve nel 1947. Bernstein, che la lesse subito entusiasmandosene, ricevette incoraggiamento dagli amici (in particolare Adam Romney, in una lettera del luglio 1947) perché se ne avvallesse per un lavoro musicale che si basasse sulla struttura già musicale di quella poesia. Lo predisponeva a tale scelta anche il fatto di sapere che proprio allora Stravinsky stava lavorando con Auden al libretto di *La carriera di un libertino*. I punti di contatto di Bernstein con il poeta erano del resto tali da far prevedere il successo di una simile collaborazione: entrambi scopertamente e scandalosamente “di sinistra”, altrettanto scandalosamente omosessuali, altrettanto coinvolti in tematiche “di fede” ed esistenziali. La poesia, infatti, affascinava Bernstein anche per come veniva rappresentata la solitudine di chi si aggira nel deserto della città moderna.

L’incontro casuale di tre uomini e una donna in un bar cittadino di Manhattan durante la guerra rende possibile una provvisoria apertura tra i quattro, favorita dall’alcool. Quando poi tutti si trasferiscono a casa della donna per starci fino all’alba, si innesta anche il motivo della sessualità, basata su una momentanea eccitazione. Circola nella poesia, inoltre, ed emerge nel finale il tema della fede religiosa, intesa come catarsi.

A questa forte suggestione letteraria il musicista reagì con un’attenzione altrettanto forte all’architettura del pezzo, il che traspare in tutta evidenza già dalla denominazione degli episodi, che qui riportiamo nella seconda versione del 1965:

### Parte prima.

Prologo: Lento moderato.

Le sette età: Variazioni 1-7.

Variazione I: Lento moderato

Variazione II: Poco più mosso

Variazione III: Largamente, ma mosso

Variazione IV: Più mosso

Variazione V: Agitato

Variazione VI: Poco meno mosso

Variazione VII: L’istesso tempo

I sette stadi: Variazioni VIII .XIV

Variazione VIII: Molto moderato, ma movendo

Variazione IX: Più mosso (Tempo di Valse)

Variazione X: Più mosso

Variazione XI: L’istesso tempo

Variazione XII: Poco più vivace

Variazione XIII: L’istesso tempo

Variazione XIV: Poco più vivace

## Parte seconda.

Marcia funebre: Largo

La maschera: estremamente veloce

Epilogo: Adagio; Andante; Con moto

La prima esecuzione ebbe luogo l'8 aprile 1949, sotto la direzione di Koussevitsky, Bernstein pianoforte solista, con la Boston Symphony Orchestra. Nel 1965 l'autore apportò delle modifiche al finale, con l'introduzione di una cadenza pianistica prima dell'ultima sezione, affidata alla sola orchestra.

Bernstein ebbe a compiacersi di come questa Sinfonia si reggesse su una forte struttura autonoma rispetto alla "fonte" poetica. Osservazione, questa, che ci induce a valorizzare l'enorme lavoro di elaborazione tematica che traspare come elemento di scoperta coesione nell'efflorescenza delle immagini e delle situazioni. In alcuni casi, i ritorni si rivelano in modo persino didascalico, come avviene quando, a metà delle 14 variazioni, la settima ripropone i materiali musicali del 'tema'. Solo il penultimo episodio, "La maschera", segna l'improvvisa irruzione con il pianoforte solo di uno spericolato brano di Jazz, destinato a rappresentare il momento dello scatenamento vitale, alla superficie della coscienza e fuori dal controllo razionale.

Per il resto la Sinfonia può essere intesa come una serie enorme di variazioni su quattro temi: alcune dichiarate (vedi appunto le 14 variazioni della prima parte), altre presenti nei giochi contrappuntistici su cui si basano gli altri episodi. I temi hanno la qualità della facile individuazione; le variazioni sfoggiano una ricchezza inesauribile di figure e di situazioni, un vero "teatro" immaginario, che Bernstein attribuiva – giustamente – a merito di tutta la sua musica.

Si passa così dalla meditazione rarefatta e immobile del Prologo con i due clarinetti in pianissimo (allusione non troppo velata all'inizio del *Sacre* di Stravinsky con il fagotto solo, ma con simile melodizzare), a momenti resi enigmatici dall'uso delle serie dodecafoniche (vedi in particolare la VI variazione, nella prima parte). Dal canto appassionato della III variazione, al fragore bandistico disseminato in più punti come sfogo dei rutilanti meccanismi del pianoforte solistico.

Si tratta, complessivamente, di un'opera che aspira a integrare in un'unica struttura una rassegna variegata di tutte le tecniche, di tutte le emozioni, di tutte le situazioni di cui l'autore poteva disporre negli anni in cui già si rivelava quel grande direttore d'orchestra che fu. E, nel far questo, fu ben cosciente di seguire le orme di ciò che ai loro tempi avevano fatto Bach nell'*Arte della fuga*, o Beethoven con le *Variazioni "Diabelli"*: una testimonianza di ordine, cioè, in un'età davvero così complessa da generare l'ansia che Auden aveva posto nel titolo del suo lavoro.

Ebbene, la via intrapresa con *The Age of anxiety* svela un'ambizione "colta", addirittura filosofica, che è difficile non mettere in relazione con gli anni dell'appassionata partecipazione alla nascita dello Stato d'Israele, o anche, se si vuole, alla precisa destinazione "New England" di quel pezzo: alla città di Boston e alla sua formidabile orchestra.

A questo tipo di problemi ci porta a guardare da vicino, e soprattutto ad intendere nel suo specifico significato, la partitura di Bernstein destinata alla Biennale di Venezia del 1954, dove apparve con il titolo *Il Convito di Platone, Serenata*. Fu quella, lo ricordiamo, la Biennale che commissionò a Britten *Il giro di vite* e che presentò al pubblico italiano, per la prima volta, *Porgy and Bess* di Gershwin. Sarebbe stato fuorviante che, in questa Biennale «who speaks English»<sup>2</sup>, Bernstein si fosse prestato al facile cliché di continuatore di Gershwin. Egli volle che fosse un'altra la costellazione di appartenenza, anch'essa legata alla Biennale, ma edizione 1951: lo Stravinskij della *Carriera di un libertino*, il cui libretto, come si sa, appartiene a quello stesso W. A. Auden di *The age of anxiety*.

È solo in questo quadro di riferimento che si può comprendere il vezzo intellettualistico di proporre un ampio testo programmatico, per le varie parti di quella che verrà poi pubblicata – si noti l'inversione e l'uso della parentesi – come *Serenade (after Plato's "Symposium")*<sup>3</sup>:

Non c'è alcun programma letterario per questa *Serenata*, nonostante essa derivi da una rilettura dell'affascinante dialogo di Platone il *Simposio*. La musica, come il dialogo, è una serie di interventi, tra loro collegati, in lode dell'amore, e, in generale, segue la forma data da Platone con la successione di vari oratori al banchetto. La connessione tra i movimenti non dipende da un materiale tematico comune quanto da un sistema secondo il quale ogni movimento nasce da elementi del precedente.

L'allusione letteraria diviene corposa attraverso le sintesi del dialogo di Platone suggerite dal programma di sala:

1. *Phaedrus; Pausunia* (Lento; Allegro). Fedro apre il banchetto con una orazione lirica in onore di Eros, il dio dell'amore (Fugato, iniziato dal violino solista). Pausania continua descrivendo il dualismo di amante/amato. Ciò è espresso da un allegro in forma-sonata classica, basato sul materiale del fugato iniziale.
2. *Aristophanes* (Allegretto). Aristofane non svolge il ruolo del clown in questo dialogo, ma certamente quello del narratore di favole per addormentare i bambini; in questa veste egli rievoca, per l'amore, una mitologia favolistica.
3. *Erixymathus* (Presto). Il fisico parla di armonia terrestre come

2 Cfr. la cronaca veneziana sul «New York Times» del 15.9.1954.

3 Traduco dalla Prefazione che appare sulla partitura nell'edizione Schirmer, New York 1956.

modello scientifico per i comportamenti degli innamorati. Si tratta di uno Scherzo in stile fugato estremamente breve, che nasce da un miscuglio di austero e di umoristico.

4. *Agathon* (Adagio). È l'intervento più appassionato. Il panegirico di Agatone abbraccia tutti gli aspetti del potere, del fascino e della funzione dell'amore. Questo movimento è in semplice forma-Lied tripartita.

5. *Socrates. Alcibiades*. (Molto tenuto. Allegro molto vivace). Socrate descrive la sua visita alla veggente Diotima riportando le parole di lei sulla natura dionisiaca dell'amore. Si tratta di un'introduzione lenta di un'intensità superiore a quella dei movimenti precedenti; e serve come ripresa molto elaborata della sezione mediana del movimento precedente (*Agatone*); in tal modo si allude ad una forma-sonata nascosta. La famosa irruzione di Alcibiade con la sua banda di nottambuli ubriachi porta all'Allegro, che è un esteso Rondò disposto lungo una linea che va dall'agitazione alla danza del tipo-Giga, alla gioiosa agitazione. «Se qui, nella celebrazione, c'è un po' di jazz, – dichiarò nel programma di sala – spero che non venga considerato come una musica anacronistica per un banchetto greco; esso piuttosto è la naturale espressione di un compositore americano contemporaneo imbevuto dello spirito di una festosità conviviale, che è senza tempo».

La presenza di un programma così dettagliato è di per sé significativa. Come dimenticare che proprio allora Bernstein stava scrivendo *The Joy of Music*, nella cui introduzione egli rifiuta l'idea che il significato della musica possa provenire da «narrative-literary meanings»?<sup>4</sup>. D'altro lato non può sfuggire a nessuno che il programma che abbiamo qui sopra riportato non viene per nulla diminuito, nella sua importanza, dalle cautele del primo capoverso; e che non si tratta di incidenze approssimative, ma addirittura di scelte formali che derivano dal gioco dei caratteri dei diversi personaggi. In realtà l'affermazione purista e formalista, ben comprensibile in quel momento (perfettamente rispecchiato nelle conferenze americane raccolte da Stravinskij in *Ma poétique musicale*), costituisce un'accentuazione solo un poco forzata rispetto alla radicata convinzione di Bernstein sulla semanticità della musica, e su una semanticità esprimibile – per quanto parzialmente e provvisoriamente – a parole, o col gesto, o con l'immagine. Di questo sono documento indiscutibile la sua stessa attività didattico-divulgativa, nonché le scelte di fondo – votate alla più trascinate comunicazione – della sua lezione interpretativa. Per quanto riguarda *Serenade*, il programma sopra riportato indica grandi aree di significato. Ognuno dei caratteri indicati intrattiene con il pezzo corrispondente un rapporto semantico basato su una consolidata e ampiamente accettata convenzione.

A chi non suona “appassionata” una melodia arcuata, intensa, come quella di *Agathon*?

---

4 LEONARD BERNSTEIN, *The Joy of Music*, New York, Simon & Schuster, 1959, p. 16.

A chi non appare “scherzoso” il meccanismo ritmico veloce di *Erixymathus* (Es. 1)? Chi potrebbe non capire il riferimento infantile (nenia, ninna-nanna, canzonatura: o tutto questo insieme) del temino di *Aristophanes*?

**Allegretto** (♩ = 126)



Es. 1

In tal senso «l’armamentario programmatico [...] è superfluo», come avvertiva Abbiati<sup>5</sup>; non nel senso che la musica dice tutto di per sé sola, com’egli sembrava credere, ma nel senso che quei significati sono abbastanza facilmente leggibili da chi solo intenda che il moderno Bernstein, l’americano Bernstein, l’*enfant terrible* Bernstein usa quei vocaboli musicali esattamente con le intenzioni “espressive” che andava mostrando in Beethoven o in Schumann.

Eppure non proprio tutto è superfluo. Si veda, ad esempio, come lo stravinskismo di *Jeu de cartes*, ben riconoscibile all’inizio di *Agathon*, vada inteso secondo Bernstein come discorso “appassionato”. L’operazione è resa possibile con la semplice sovrapposizione di due scritture: una, appunto, mutuata dalle tecniche dissociatorie di *Jeu de cartes* (e vi si noti come l’asimmetria di b e di c sia avvertibile proprio attraverso la rigidità di a. Es. 2);

“Agathon”, bb. 1-5

Es. 2

l’altra dall’uso persino sfacciato di moduli cantabili-espressivi, come quello della più scoperta delle progressioni ascendenti (Es. 3):

“Agathon”, bb. 2-7 di [B]

Es. 3

5 «Corriere della sera» del 13.9.1954.

Degna di nota è fors'anche l'intenzione di scanzonata convivialità che viene affidata ai moduli jazzistici del finale. E alla profonda e ieratica liricità che viene attribuita, in *Socrates*, ad una lunga sequenza di accordi di nona e undicesima.

Non possiamo che prenderne atto. E non possiamo che limitarci a registrare anche la dichiarata assenza di preoccupazioni filologico-arcaicizzanti: «anacronistica», certo, è l'attribuzione di un programma "greco" a questa musica (più che – al contrario – l'attribuzione di una simile musica a quel programma, come Bernstein sembra di voler dire, mostrando per un attimo una certa carenza di lucidità teoretica). Di questo, quindi, non occorre occuparci. Ben più acuta, invece, è la preoccupazione formalista, in quel programma più volte enunciata: l'uso di termini come fugato, forma-sonata, rondò, forma-Lied.

Una verifica di queste indicazioni macrostrutturali – e quindi del tipo e del grado delle opzioni «neoclassiche» – mi sembra utile per un miglior avvicinamento alla specificità linguistica di questa partitura<sup>6</sup>.

Il Fugato iniziale, dunque. Si tratta di quattro successive entrate, fedeli dal punto di vista figurale (e metrico: 9 bb. + 9 bb. + 9 bb. + [invece] 4 bb.) ma del tutto "vaganti" su piani tonali diversi, quasi percorso verso il do maggiore dell'*Allegro marcato* che segue (Es. 4):

The image shows four staves of musical notation, labeled a) through d).  
 a) b. 1, V.no solista: Treble clef, 2/4 time, starting with a series of eighth notes, followed by a phrase with a dynamic marking 'α' and a slur, and another phrase with a dynamic marking 'β'.  
 b) b. 10, V.ni I: Treble clef, 2/4 time, starting with a series of eighth notes, followed by a phrase with a slur.  
 c) b. 19, V.le: Treble clef, 2/4 time, starting with a series of eighth notes, followed by a phrase with a slur.  
 d) b. 28, Bassi: Bass clef, 2/4 time, starting with a series of eighth notes, followed by a phrase with a slur.

Es. 4

6 Una descrizione accurata dei nessi tematici tra i vari movimenti di *Serenade* si trova in MARTELLA GUTIÉRREZ-DENHOFF, *Antworten auf eine Frage. Leonard Bernstein Konzerte*, in *Leonard Bernstein. Der Komponist*, hrsg. von Reinhold Dusella und Helmut Loos, Bonn, Boosey & Hawkes Musikverlag, 1989, pp. 64-70. Segnalo anche di LEONARD J. LEHRMANN, *Leonard Bernstein's Serenade after Platons Symposium. An analysis*, Ph. D. diss. Cornell University, 1977.

Osserviamo ora la «Forma-sonata», attribuita all' *Allegro marcato* del primo episodio (Es. 5). Si può intanto osservare come le figure principali che compongono questo brano siano tra loro strettamente connesse (soprattutto per via della presenza, in ognuna, di  $\gamma$ ):

V.no solista, b. 2

V.ni I, 2<sup>a</sup> di H

V.no solista, 12<sup>a</sup> di H

*p*  
dolce, con grazia

Es. 5

Questo non significa molto, naturalmente, essendo un procedimento comune a Haydn come a Brahms. Un poco più significativo è, comunque, il fatto che di queste diverse figure solo una, la terza dell'esempio precedente, è qualificabile come "secondo tema" (anche perché appare alla dominante nell'esposizione e alla tonica nella ripresa), e le altre, pur così individualizzate, non rientrano per niente nella descrizione della forma. Ma il punto veramente decisivo per la modernità di questa forma-sonata sta proprio nello schema:

#### Esposizione

38 battute con il primo tema a do maggiore

48 battute con il secondo tema a sol maggiore

#### Ripresa

29 battute con il primo tema a do maggiore

48 battute con il secondo tema a do maggiore

#### Coda

25 battute con elementi del primo e del secondo tema, elaborati e disposti nelle tonalità di si bemolle e di sol maggiore (il pezzo conclude a sol maggiore)

Come si può vedere, la deformazione neo-classica è forte: molto affidata alla dislocazione dello sviluppo in zona di Coda, con conseguente neutralizzazione del valore discorsivo della Ripresa classica. Viene inevitabilmente in mente il contenuto di una famosa lezione televisiva di Bernstein, quando parlò della «regola del tre», per far capire quella che secondo lui era la regola discorsiva di base della vivacità e dell'interesse.

Con il nostro linguaggio: A (Esposizione); A' (Ripresa); B ([Sviluppo] = Coda).

Se poi osserviamo l'episodio che viene indicato da Bernstein come «in semplice forma-Lied tripartita», *Agathon*, ritroviamo uno straniamento evidente degli schemi sintattici (l'effettiva tripartizione, del tipo ABA') dalle loro funzioni storicamente determinate.

La parte B, infatti, svolge una funzione di complessa elaborazione della parte A, dislocando in due momenti successivi ciò che mostravamo apparire sovrapposto nella parte A (vedi esempi 2 e 3): prima l'orchestra sola elabora come “accompagnamento” e complica quello che era stato esposto in A; come “accampato”; poi il violino solista, senza orchestra, svolge una cadenza che porta al momento di massima tensione il lirismo con cui si era caratterizzato in A.

Estremamente reticente mi sembra anche l'indicazione del terzo brano, *Erixymayhus*, come uno «Scherzo in stile fugato, estremamente breve». In realtà si tratta di una ripetizione ostinata saporosamente asimmetrica.

Chiamiamo x la duina di semicrome, y la quartina e z la croma isolata su cui si appoggia la conclusione. La sequenza si presenta in questo modo:

xyyy  
xyyyy  
xyyy  
z

Il motto iniziale in fortissimo, isolato dal contesto della sequenza, è costituito da x+z.

È notevolmente stravinskiana la dissociazione della sequenza lineare del violino solo nella risposta dei violini dell'orchestra che, mentre il solista ripete il motto iniziale del movimento, si palleggiano le note del tema, dividendosele con bizzarria. Ad esempio, la prima risposta dell'orchestra è disposta ritmicamente nel seguente modo (Es. 6):

“Erixymathus”, b. 1-5 della lettera **E**

V.no solo  
V.ni I  
V.ni II

Es. 6



Su questa impostazione dialogica – di un solista che svolge il proprio ostinato linearmente e di un'orchestra che frammenta variamente quella stessa idea – si crea il percorso formale complessivo.

È lo stesso Bernstein, con un senso veramente «didattico» anche della scrittura musicale, a guidarci nell'articolazione della forma mediante le lettere attribuite alle singole sezioni.

Così:

[motto + tema] - vl solo:	bb. 1-8
lettera A - orch:	bb. 3-8
lettera B - vl solo:	bb. 14-19
lettera C - orch:	bb. 19-24
lettera D - vl solo:	bb. 25-31
lettera E - orch:	bb. 31-37
lettera F - vl solo:	bb. 37-43
lettera G - orch:	bb. 43-49
lettera H - orch:	bb. 49-55
lettera I - orch:	bb. 55-61
lettera J - orch:	bb. 61-67
lettera K - vl solo:	bb. 69-74
lettera L - orch:	bb. 74-80
lettera M - vl solo:	bb. 80-86
lettera N - vl solo:	bb. 86-91

Le 15 sezioni sono altrettante ripetizioni, più o meno modificate, del tema; tranne la lettera F, che è costituita da scalette veloci. Le lettere G, H, I, J segnano un progressivo ispessimento del tessuto orchestrale e un'ascesa verso il fortissimo. La sezione N segna lo smarrimento preclusivo della sequenza e la conclusione burlesca, con gesto risoluto.

Ma veniamo all'aspetto macroformale del presunto Scherzo in stile fugato. Un arresto del flusso delle quartine rende evidente, all'ascoltatore non meno che al lettore, un'interruzione prima della lettera D e un'altra prima della lettera K. Tutto questo episodio, quindi, dalla lettera D alla lettera J comprese, può essere considerato in modo compatto come episodio unitario: esso presenta caratteri spiccati di instabilità, sia per la rottura del dialogo sezione per sezione tra solista e orchestra, sia per il crescendo complessivo che abbiamo appena segnalato, sia anche per un certo vagare delle tonalità di appoggio, che possono essere individuate così:

lettera D - da Mi a La  
 lettera E - da Mi a Re  
 lettera F - da Re a Re  
 lettera G - da Re a Sol  
 lettera H - da Sol a Sol  
 lettera I - da Sol a Do  
 lettera J - da Do a Fa

Intorno a questo blocco, che ha spiccate caratteristiche complessive di “sviluppo” (benché non interrompa in alcun modo l’articolazione in tante sezioni che sembrano ognuna una variazione del tema iniziale), si dispongono l’episodio iniziale ([motto + tema], lettere A, B, C) e l’episodio conclusivo (lettere K, L, M, N). Entrambi molto simili; ma tanto da potersi considerare quello conclusivo una Ripresa di quello iniziale? In realtà, la questione non è per nulla così semplice. L’episodio iniziale consta infatti di quattro sezioni che possono essere schematizzate così:

- [motto + tema] - da La a La - sequenza a)
- lettera A - da La a La - sequenza a')
- lettera B - da Fa# a Fa# - sequenza b)
- lettera C - da Fa# a Fa# - sequenza b')

Vediamo ora la sezione conclusiva:

lettera K	- da Fa# a Fa# - sequenza b)
lettera L	- da Fa# a Fa# - sequenza b')
lettera M	- da La a La - sequenza a)
lettera N	- da La a La - estensione di a)

L’episodio iniziale e quello conclusivo suggeriscono, quindi semmai, un rapporto “a specchio”. Solo in modo estremamente grossolano si può indicare questa forma come uno «Scherzo in stile fugato», con implicito riferimento, ancora, ad una semplice ternarietà. Qui ci troviamo a livelli di complessità formale di un’artificiosità combinatoria tra le diverse possibili forme, da far pensare subito alle *Variazioni op. 31* di Schoenberg, o, appunto, ancora al *Jeu de cartes* stravinskiano. Principi elementari di macrostruttura simmetrica (ABA), che comunicano con grande eloquenza e chiarezza il pensiero musicale, s’incontrano e si scontrano, infatti, con tecniche di elaborazione motivica post-brahmsiana, con tecniche di variazione su schemi rigidi ostinati, con una minuziosa associazione e dissociazione – all’interno delle singole sezioni – dei moti costitutivi elementari.

Senza appesantire ancora il mio discorso con analisi troppo minuziose, si può allora ben capire come il riferimento al jazz dell’ultimo episodio (Alcibiades) esuli completamente da qualsiasi intenzione di contaminazione con la *Trivialmusik*. La seriosità fin eccessiva dell’intervento di Socrate veniva suggerita da una ritmica pacatissima, da corale, con salti intervallari di grande gesto (Es. 7):

“Socrates”, bb. 1-3  
**Molto tenuto**

V.ni I

*ff*

Es. 7

L'intrusione burbanzosa in casa di Fedro dei giovani nottambuli guidati dal bell'Alcibiade, comporta il turbamento di quell'ordine ritmico e di quell'eloquenza melodica. Il jazz è esattamente questo: come nel Ragtime dell'*Histoire du soldat*, che rivive anche timbricamente nella gustosa sequenza dei bicordi del violino solista, in ritmo sincopato (Es. 8):



Es. 8

Il principio ispiratore è ancora – e più che mai – il calcolo sapiente delle simmetrie suggerite e infrante (tipo la famosa «regola del tre» cui accennavamo).

*Serenade* si rivela così, anche nel modo gioioso con cui conclude, un ben singolare incontro tra una passione analitico-combinatoria nella scrittura musicale e una dichiarata ricerca di percorsi discorsivi di percezione immediata. Sbaglia sicuramente chi, infastidito dall'eccessiva semplicità dell'approccio, pensa che la sincerità e la chiarezza di Bernstein non poggino su uno spessore linguistico degno di precisa e intensa attenzione.

Almeno per quanto riguarda *Serenade*, spero di aver mostrato alcune delle "complessità" che, se avvertite nella ricchezza e nella varietà che la contraddistinguono, la collocano a pieno diritto in quella fase terminale del neoclassicismo novecentesco, là dove esso sta per trasfigurarsi nello strutturalismo. La dimensione metafisica di questo strutturalismo non poteva in nessun modo riguardare il nostro autore. Perché fargliene carico? Fu questa, insomma, la misura esatta della sua "inattualità".

Si trova qui il nucleo stesso delle contraddizioni che resero popolare e famoso il compositore Bernstein, almeno quanto lo hanno reso invisibile a molta critica e a molto pubblico. *Serenade* emerge dalle pagine che le abbiamo dedicato come un'operazione nettamente distaccata da ogni cliché americano, tipo Broadway o le mille sfumature bianche o nere del mondo del jazz. Un atto d'orgoglio, senza dubbio; e come tale suscitatore di ogni ammirazione come di ogni diffidenza.

Meno problematica apparve, nel 1965, la vasta cantata intitolata *Chichester Psalms* in omaggio al committente, il direttore della cattedrale di Chichester, nel Sussex, dotata di una grande tradizione musicale, tra cui una famosa *schola cantorum* dotata anche di un coro di voci bianche. Questa committenza indusse Bernstein a scegliere un organico imponente, orchestrale e corale. E stimolò in lui un eccezionale dispiegamento di intenzioni programmatiche, riguardanti la sorte dello Stato d'Israele, la pace tra i popoli e l'ecumenismo religioso.

Ognuno di questi messaggi affondava nella vita e nella militanza di Bernstein; e trovò spontaneamente una traduzione in termini compositivi: dall'uso dell'ebraico all'esaltazione conclusiva, anziché di un più usuale "amen", di un più impegnativo "insieme in unità". Il dispiegamento di tanti esecutori garantiva per altro, fonicamente e visivamente, l'universalità dei significati.

Anche in un contesto così votato all'esteriorità è possibile rintracciare una preoccupazione formale, che va molto al di là della scelta macrostrutturale in 3 movimenti, dedicati rispettivamente alla esaltazione di Dio, al conflitto e alla pace. Questi tre grandi pannelli sonori si appoggiano sulla scelta che lo stesso Bernstein fece tra sei Salmi, due di carattere diverso per ogni movimento. Il principio dialettico agisce soprattutto nel movimento centrale, dove il clima pastorale dell'inizio viene drammaticamente interrotto dagli accenti violenti del conflitto. Per il resto la logica prevalente mi sembra ancora una volta quella ternaria, dilatata dalla presenza ad effetto di un'introduzione clamorosa e, all'estremo opposto, da un compiaciuto adagiarsi in un melodizzare effusivo e scopertamente sentimentale.

Ma, come dicevo, la preoccupazione formale va ben oltre questo assetto macrostrutturale. Si affida, piuttosto, a una simbologia di forte impatto sonoro: quella del numero sette, presente fin ossessivamente nei salti intervallari ascendenti e discendenti, nonché – ancor più percepibile. – nel metro di 7/4<sup>7</sup>. Ne deriva quella particolare carica gestuale di molti passaggi "in fortissimo" e quello squilibrio ritmico che si rifrange nei sinco-pati e nelle elisioni di sapore talvolta jazzistico, che arricchiscono di una viva gestualità l'andamento del brano, riscattandolo da troppe concessioni a uno stile falso-medievale, del tipo *Carmina Burana*, per intenderci.

Sul piano stilistico i tre grandi affreschi sonori accolgono comunque una varietà che vorrebbe essere ecumenica: canto monodico di tradizione ebraica; scalarità *blues*; polifonia *a cappella*; melodizzare tonale di ascendenza mahleriana o, ancor più probabilmente, di matrice pucciniana. A quest'ultimo proposito va aggiunto che il compositore, nel terminare la composizione dei *Chichester Psalms*, espresse il dubbio che un seguace di John Cage avrebbe provato «nausea» di fronte al tonalismo di questa composizione<sup>8</sup>: nulla di più esplicito a segnare il distacco dalla tentazione strutturalista che in Stravinsky (morto nel 1971 e capofila del versante a cui ascriveremmo molte delle osservazioni che abbiamo riferito al Bernstein degli anni Cinquanta e Sessanta) – portò ad esiti ben più radicali.

7 FISHBEIN, JOSHUA HENRY, *Leonard Bernstein's Chichester Psalms: An Analysis and Companion Piece*, Dissertation, University of California, Los Angeles, 2014. Disponibile all'indirizzo [https://escholarship.org/uc/item/5vw9d12g#article\\_main](https://escholarship.org/uc/item/5vw9d12g#article_main)

8 BERNSTEIN, *The Infinite Variety of Music*, Londra, Lowe and Brydine Ltd, 1968, p. 186.

La versione definitiva in tre atti di *A quiet place*, rappresentata alla Scala nel giugno del 1984, riguarda invece la parte più profonda dell'americanismo di Bernstein: quella appartenente al teatro, musicale e non, e, attraverso il teatro, a un complesso veramente imponente di motivi ispiratori, dalla vita quotidiana della famiglia "media" americana, in quel luogo altrettanto "medio" che è Suburbia (i nostri urbanisti direbbero – ma con troppa approssimazione – «area metropolitana esterna»), a quella "tragicità dell'abbruttimento urbano" che aveva fatto irruzione con i drammi di Arthur Miller, alla singolare propensione a sciogliere tutto questo – a Broadway in termini ideologicamente edulcorati rispetto alla Berlino di Brecht – in *songs*, ballabili e coretti con apporti jazz ben filtrati e commercializzabili.

I preliminari sono ben conosciuti. Il progetto di *A quiet place* prese forma dalla fine del 1980 come continuazione di *Trouble in Tahiti* del 1952. Era stata, quell'esperienza teatrale di trent'anni prima, una delle più felici escursioni nel campo della commedia musicale piegata dal Bernstein librettista a riflessioni socio-psicologiche di qualche pretesa e dal Bernstein compositore a misura di opera interamente musicata (senza i dialoghi parlati). Vi viene raffigurata una giornata banale di una coppia borghese qualsiasi, che vive in «Suburbia», in una delle migliaia di casette bianche che il "sogno americano" smercia come garanzia di felicità coniugale. Marito e moglie non hanno più nulla da dirsi: bisticciano a colazione, se si incontrano casualmente per strada in città scappano da parti opposte per non affrontare un'ora supplementare di disagio, vanno al cinema – a vedere qualsiasi cosa – per riempire il silenzio della serata. Con un montaggio teatrale non poco sapiente il marito Sam, viene mostrato fuori casa, in ufficio e in palestra; e la moglie, Dinah, viene seguita dallo psicanalista e in un negozio di cappelli. Dinah e Sam si esprimono attraverso forme chiuse, con tracce di ballabili e di *songs*. Si veda, ad esempio, con quale vocalità Dinah racconta allo psicanalista il sogno della notte appena trascorsa (Es. 9)

**Andante mosso** ♩ = 69

Dinah (simply) *mp*

I was stand-ing in a gar-den, A gar-den gone to seed,

Es. 9 - Atto II, scena 2ª, bb. 402 sgg., p. 141 dello spartito

La «semplicità» richiesta dall'autore comporta un numero enorme di ripetizioni e di rigide trasposizioni tonali. Come si può vedere, c'è qui qualcosa di pucciniano, vera e propria identificazione in termini pucciniani della donna debole e infelice.

Il personaggio di Sam, maschilista rude e arrivista, viene dipinto in modi addirittura cabarettistici, con una lunga canzone strofica con tanto

di *refrain*, dove passa in rassegna gli inutili sforzi dei comuni mortali (strofe) confrontati con le facili riuscite di chi è nato «per vincere» (*refrain*). Si veda la caricatura del rapporto canto-sillaba accentata (Es. 10)

**Allegro non troppo, ma energico**  
subito  
*mp* legato (with a wry smile)

Young Sam  
But they nev - er will win, they nev - er will win, They

*p* subito

cresc. *f*

nev - er, nev - er, nev - er, nev - er will win!

cresc. *f*

Es. 10 - Atto II, scena 4ª, bb. 1222-1225, p. 210 dello spartito

Ritmi meccanici conducono i loro dialoghi, con un intento abbastanza scoperto di mostrarne l'“inautenticità”. Ad esempio: quando essi si incontrano per strada, in città, e si inventano falsi appuntamenti per non rischiare di pranzare insieme, l'orchestra conduce un curioso «Tempo di “Gymnopédie”»; alla Satie, quindi. Prima, in mezzo e dopo gli interventi dei due personaggi si colloca un *Trio* jazz, cioè un terzetto di soprano, tenore e baritono, che stende intorno allo squallore della vicenda un'ammaliante serie di promesse di felicità: è un abile montaggio di messaggi pubblicitari, resi suadenti da morbide emissioni vocali e da delizie di *rhythm and blues*.

Questo è il suo insinuante esordio, «soffiato e con timbro di sax» (Es. 11):

**Trio** (amplified on mike)

Morn - in' sun — kiss - es the win - dows; kiss - es the walls

*ppp* breathy and saxy

Es. 11 - Atto II, scena 2ª, bb. 62-64, p. 102 dello spartito

Il nostro posticino, lontano dal chiasso,  
a meno di un'ora di treno.  
Suburbia! Suburbia!  
Mite in primavera, salubre d'inverno,  
ci risparmia il disturbo dell'estate nel Maine.  
[...]  
parchi per i bambini, macellai socievoli [...]  
Cucina moderna, lavapiatti, bagni sgargianti, la rivista LIFE,  
e una piccola villa bianca a Brooklin!

Il titolo, *Trouble in Tahiti*, è quello dell'orrendo film che Dinah ci racconta mentre si prova i cappelli e che – purtroppo per lei – dovrà rivedere con il marito alla fine della giornata: da Tahiti entra, nella nostra storia, solo un motivo di *song*, *Island Magic*.

Questa singolare esperienza teatrale di Bernstein, che era stata allestita anche per la televisione e che aveva tenuto per 48 sere il cartellone a Broadway, risultava collegata con il matrimonio del musicista, nel settembre 1951, con l'attrice e pianista Felicia Montealegre<sup>9</sup>. Che tipo di giudizio si possa trarre su quel matrimonio da *Trouble in Tahiti*, non è molto chiaro. Certo il legame tra matrimonio e opera ci fu se, al concludersi tragico della vicenda coniugale, prima con la separazione, poi con la riconciliazione seguita subito dalla morte di lei nel 1979, Bernstein pensò di continuare *Trouble in Tahiti*. La morte di Dinah, suggerita da voci e rumori fuori scena all'inizio di *A quiet place*, in un incidente automobilistico dovuto a ubriachezza, è il punto di congiunzione tra le due vicende. Il 19 giugno del 1984, alla Scala – teatro che aveva partecipato con quello di Houston e con il Kennedy Center alla commissione – si realizzò il collegamento pieno tra le due opere: mentre nella prima di Houston, il 17 giugno 1783 alla Jones Hall, *A quiet place* era stata rappresentata come opera in un atto e quattro scene, alla Scala apparve come opera in tre atti, nel secondo dei quali fu inserito integralmente *Trouble in Tahiti*, come *flash-back* nostalgico attraverso cui Sam scava fino alle radici della tragedia coniugale ormai consumata. Con tecnica teatrale elementare, la prima parte di *Trouble in Tahiti* emerge, nella seconda scena dell'atto, dai ricordi di Sam intento, nella prima scena, alla lettura delle lettere della moglie morta. La seconda parte irrompe dopo una terza scena in cui si scatenano tutti i conflitti famigliari “del presente” e dopo che Sam, sopravvenuta la calma, è entrato nella cameretta del figlio. In tal modo la presenza dell'opera giovanile di Bernstein svolge un ruolo decisivo nella nuova

---

9 Il maggior numero di particolari su questi e su altri aspetti della biografia di Bernstein possono essere rintracciati in MICHAEL FREEDLAND, *Leonard Bernstein*, Londra, Harrap, 1987. Meno affidabile, perché proclive allo scandalismo, è il volume di JOAN PEYSER, *Bernstein: a biography*, New York, Beech Tree, 1987.

opera: sfondamento della sequenza temporale del presente; sfondo nostalgico; e punto di attrito stilistico in una scrittura musicale che, nel 1984, rifugge da qualsiasi semplificazione “alla Broadway”.

Il racconto che Stephen Wadsworth ci fa della gestazione di *A quiet place* ci induce a pensare che, senza di lui, Bernstein non avrebbe mai trovato l’energia sufficiente per completare la sua opera<sup>10</sup>.

Non ci sono ragioni precise per dubitare di ciò, tanto più che Wadsworth scrisse queste cose quando Bernstein era ancora in vita, e anzi insisteva perché non si dicesse o scrivesse che il libretto era di Wadsworth e la musica di Bernstein, ma si attribuisse ad entrambi il merito dell’uno e dell’altra.

Non sono in grado di dirimere questo tipo di questione: e, nel rivisitare la partitura di *A quiet place* mi sembra accettabile il postulato che in quell’opera non può starci alcunché di non voluto o accettato da Bernstein. In ogni caso è notevole la disponibilità di questo musicista a coinvolgere nei suoi progetti altre mani: come fu il caso con gli orchestratori di *West Side Story*, o con il violinista Isaac Stern che curò nei dettagli l’aspetto “tecnico” della parte solistica di *Serenade*. Più inquietante, invece, e tutt’altro che eludibile, è il quadro biografico che emerge da quel racconto di Wadsworth: di un Bernstein, nel 1982, sfiduciato e depresso, poco sicuro del valore di quello che veniva scrivendo. Questo, almeno, ho capito: e mi risulta inevitabile far discendere da quel momento esistenziale – quella componente di *A quiet place* che gronda *kitsch* autobiografico.

La tragedia familiare, come si desume dal libretto, è a forti tinte: Dinah, dunque, muore in stato di ubriachezza in un incidente automobilistico. I due figli, Dede e Junior, arrivano in ritardo ai funerali: sono in compagnia del marito di lei, François, che è contemporaneamente amante di lui. Junior ha evidenti tratti di squilibrio mentale, che si manifesta nell’ossessione della [...] rima: a volergli credere (ma non si capisce se questa “confessione” vien fatta per ingelosire François) ha avuto rapporti incestuosi con la sorella Dede. Il vedovo di Dinah, Sam, padre di Dede e Junior, sopporta malamente la rumorosa presenza di quello scombinato terzetto: ma poi, nel nome di Dinah e nella ricerca comune dei propri ricordi e delle proprie

10 STEPHEN WADSWORTH, *A quiet place: Librettist’s Notes*, nell’opuscolo allegato all’incisione DGG (Sterco 419 761-2, 1986: *Live Recording* relativo alla produzione della Staatsoper di Vienna). Dello stesso vedi anche *Creating with Lenny*, in *Prelude Fugue & Riff, News for friends of L. B.*, inverno 1993 si tratta di una pubblicazione quadrimestrale della Leonard Bernstein Society di New York; il numero in questione contiene un contributo di Humphrey Burton, dedicato a *Trouble in Tahiti* e alcune annotazioni su *A Quiet Place* a firma di John Mauceri (il direttore d’orchestra dell’edizione scaligera), di Chester Ludgin (Sam nella prima di Houston) e di Louise Edeiken (soprano del Trio nell’edizione scaligera e nell’incisione di Vienna).



colpe – soprattutto del padre maschilista nei confronti della malattia mentale del figlio –, tutti trovano quel legame affettivo, che forse era sempre mancato.

Se *A quiet place* fosse soltanto una fedele illustrazione musicale di questo miserevole *feuilleton*, non sarebbe forse neppure il caso di parlarne. Ma per fortuna l'immaginazione drammaturgico-musicale di Bernstein introdusse altri motivi di interesse, a mio parere preminenti.

Ho già insistito sulla riuscita spettacolare del *flash-back* di *Trouble in Tahiti*, non tanto e non solo per il salto temporale, ma per il salto stilistico (vocale, strumentale e formale) ch'esso determina rispetto alla scrittura del 1984. E questo è sicuramente molto più importante, nel seconda atto, che il miserevole disvelamento di tutte le miserie famigliari che, in stile "di conversazione", avviene durante la terza scena (quella che si intromette tra le due parti di *Trouble in Tahiti*).

Analogamente. Nel primo atto l'Idea riguarda tutt'altra cosa che la vicenda familiare che pur viene rivelata per cenni maliziosi: riguarda piuttosto l'agitarsi grottesco dei più coloriti personaggi in un ufficio di pompe funebri dove si svolgono i funerali di Dinah. Se ne ha un preannuncio in ciò che si ascolta da «fuori scena», da cui provengono i rumori dell'incidente automobilistico di Dinah e i meccanici commenti della folla, scritti in *Sprechgesang*.

Avvertendo che la dissociazione tra le diverse parti del coro avviene spesso anche in sovrapposizione "polifonica", ritrascivo qui un passaggio in cui la dissociazione avviene in successione (Es. 12):

Men

I II III I II

Is it... bad? Who's in the car? — A wo-man. Look down. What's left of it.

Es. 12 - Prologue, bb. 58-60, p. 5 dello spartito

È una galleria di tipi «americani» ben conosciuti, anche per noi: dall'untuoso Funeral Director (che non fa che ripetere «I'm sorry») alla bisbetica Mrs. Doc, che usa il funerale per esibire il proprio anti-conformismo (Es. 13).

Mrs. Doc

[deadpan] *mf*

(in 4)

The hell you are...

Funeral director

[unctuously] non cresc.

I am sorry, ma'am. I am ver-y sorry.

[Imitating him, head tones] *p* *legg. grazioso* [Aside, chest] *3*  
 I am grateful. You're full of it.

*p* [he doesn't] *p* *3*  
 I'll take your coat She was so beau-ti-ful. It is

[eyeing the room] *legg.*  
 La-di-bi la-di-bi, love-ly room. No mu-sic?

*3*  
 aw-ful.

Es. 13 - Atto I, Dialogue, n. 4, bb. 349-352, p. 32 dello spartito

Tutto ciò comporta isteriche variazioni di emissione e di registro, e una volubilità totale (ritmico-melodica) di Mrs. Doc, contrapposta alla stucchevole ripetitività del Funeral Director.

È con questa *verve* che la scena del funerale viene strutturata: un montaggio molto sapiente di interventi della piccola folla degli invitati, di letture bibliche o di discorsini commemorativi sempre interrotti, di battibecchi tra questo e quello, di faticosi tentativi del Funeral Director di concludere la cerimonia nel tempo dovuto, in questo frustrato anche dal ritardo dei due figli. Ma l'arrivo di costoro, mentre permette alla cerimonia di avviarsi verso un più regolare svolgimento, introduce elementi ancor più grotteschi. L'ingresso di Dede, totalmente svampita e tutt'altro che accasciata dal dolore, è, in questo, un bel risultato scenico. Bernstein le dedica, addirittura, un pezzo alla Satie, che intitola *Arietta* (Es. 14).

Valse manique (♩ = 144)

*f* Fan-tas-tic, great! —

*f* *brillante* *p*

Es. 14 - Atto I, Arietta di Dede, bb. 349-352, p. 32 dello spartito

Alle forme chiuse dei singoli personaggi si affida quindi, in questa parte conclusiva del primo atto, la continuazione di quella drammaturgia del grottesco che nella parte iniziale aveva coinvolto la folla e le figurette di contorno: una sorta di Canzone ballabile per Junior, che si scusa per il ritardo «I came as fast as I could», un *Trio* finto-sentimentale di Dede, Junior e François che si atteggiavano a consolatori di Sam, e soprattutto il *Finale* dove Junior porta la canzonatura a livelli di motivo di cabaret, con tanto di *strip-tease*. Tra il primo intervento di Junior e il *Trio* si colloca l'unico momento serio e liricamente effusivo: l'*Aria* "You're late" di Sam, un'amara considerazione sullo svanire della propria natura di «vincitore».

L'intervento solistico di Sam è presagio della brutta piega sentimentalistica che l'opera sta prendendo dopo un esordio tanto spumeggiante e teatralmente scattante: l'interesse dell'atto precipita, infatti, in un Postudio orchestrale che sviluppa pateticamente lo scanzonato intervento di Junior. Anche se l'orecchio non fa alcuno sforzo nel cogliere i diversi ritorni di questo motivo (che assume ben presto un valore di marchio post-pucciniano), mi sembra utile mostrare alcune delle sue trasformazioni (Es. 15):

a) *ff*

b) *mf*

c) *ppp*

Es. 15 - Atto III, Trio, bb. 234-236, p. 269 dello spartito

La componente sentimentale che trasuda dalla vicenda familiare guadagna così, poco per volta, il suo spazio. La perorazione orchestrale del Postudio al primo atto ricompare nel lungo Preludio al terzo atto. E tutto quest'ultimo atto procede inesorabilmente verso i buoni sentimenti, con propensioni ultra-tonali della musica, sempre meno controllata nel rivendicare consistenze strutturali autonome rispetto allo scorrere dei dialoghi e della vicenda.

Va segnalata, a questo proposito, come si crei un'ambiguità drammaturgica sul personaggio di Junior: nel libretto è uno dei sei protagonisti (se consideriamo il giovane Sam e Dinah di *Trouble in Tahiti*); nella partitura, per via della crescente invadenza del suo tema, diviene una sorta di protagonista.

Eppure vorrei segnalare, anche nel terzo atto, un'idea: quella di ricostruire, nelle sue varie fasi, un gioco con i quattro personaggi principali. Si tratta del *Tag*, un gioco fatto di rincorse, marcamenti e – quello che più conta per la vivacità della musica – di veloci scioglilingua. Questa è un'oasi, nel terzo atto, dove si rivela ancora la qualità più spiccata di questa drammaturgia di Bernstein: quella basata sul controllo, da parte della musica, di una sorta di “polifonia delle parole” (Es. 16):

(♩. = 54+)

Dede  
So this is Fran-çois This must be François

François  
[Ca - na] da You're Di-di and I'm Fran-çois

Junior  
Fran-çois, yes, Dede, this is This is

Es. 16 - Atto III, Trio, bb. 234-236, p. 269 dello spartito

Ritorna qui prepotente quell'intonazione melodico-ritmica che Bernstein volle intenzionalmente modellare sulle caratteristiche tipiche della parlata americana. Ma anche da questo punto di vista, per quanto ne può capire un italiano, la ricerca di Bernstein procede, in quest'opera, fino ad un certo punto, oltre il quale il generico melodismo sentimentale gli toglie ogni possibilità di adesione prosodica.

Comunque la si guardi, insomma, quest'opera rivela di essere basata su una contraddizione non risolta: sarebbe ingiusto attribuire tutto il male a Wadsworth e tutto il bene a Bernstein; si è forse più vicini al vero se si coglie in quest'opera il riflesso della dissociazione tragicamente in atto tra quella parte di lui che sentiva ancora *The Joy of Music*, e la parte che stava soggiacendo alla depressione e ad un crescente desiderio di autodistruzione.

La parte “esteticamente” non riuscita di *A quiet place* ci induce allora, perlomeno, ad una rispettosa e affettuosa riflessione sulla tragica complessità dell'uomo<sup>11</sup>.

11 Per un'equilibrata e non agiografica rievocazione di questa complessità, mi sembra degno di segnalazione l'articolo di DAVID SCHIFF, *Re-hearing Bernstein*, «The Atlantic», vol. 271, n. 6, giugno 1993, pp. 55-76. Vedi anche ALESSANDRO ZIGNANI, *Leonard Bernstein. Un'anima divisa in due*, Coll. Grandi Direttori 6, Zecchini Editore, 2009.



*LES TIERCES ALTERNÉES:*  
DEBUSSY, PROUST E LA RECHERCHE  
L'IMMAGINARIO SINESTETICO  
E LA SEMIOLOGIA DELLA CONSONANZA

di *Marcello Nardis\**

“Je n'aime pas les spécialistes. Pour moi, se spécialiser, c'est rétrécir d'autant son univers.”  
C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*

“Ce que je voudrais faire, c'est quelque chose de plus épars, de plus divisé, de plus délié, de plus impalpable, quelque chose d'inorganique et pourtant d'ordonné dans le fond.”  
C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*

“[...] tels arpèges, telle “rentrée” ont fait résonner dans l'âme de plus d'un amoureux ou d'un rêveur les harmonies du paradis ou la voix même de la bien-aimée.[...]”  
M. Proust, *Les Plaisirs et les Jours* (cap. XII)

“Notre moindre désir, bien qu'unique comme un accord, admet en lui les notes fondamentales sur lesquelles notre vie est construite.”  
M. Proust, *Albertine disparue* (III, 626)

Più o meno negli stessi anni Debussy e Proust lasciano i segni di un testamento artistico che è chiaro manifesto di una nuova estetica e costituisce il paradigma con cui confrontarsi per le generazioni a venire. Debussy, pianisticamente parlando, con *Estampes* e *Images*, ma soprattutto con i *Préludes*, diventa il campione di una grammatica musicale post-wagneriana (e ultra-straussiana); Proust – insieme con Joyce – è il simbolo più

---

\* **Marcello Nardis** è tenore e pianista. Insieme con i diplomi di pianoforte, canto e musica da camera, conseguiti nei Conservatori di Napoli, Roma e Firenze, si è laureato con lode in Lettere classiche, Archeologia cristiana e Pedagogia musicale presso le Università degli studi di Roma, La Sapienza e di Bologna, Alma Mater e si è perfezionato alla SDA Bocconi e all'Accademia del Teatro alla Scala in Economia e management dello spettacolo. È noto in Italia per la sua frequentazione del repertorio liederistico, sia da cantante che da pianista, e per la sua versatilità con il Teatro musicale moderno e contemporaneo. Protagonista di prime esecuzioni assolute si è esibito sui principali palcoscenici italiani ed esteri: dal Teatro alla Scala all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dalla Fenice di Venezia al San Carlo di Napoli, dal Liceu di Barcellona al Mozarteum di Salisburgo, dalla NCPA di Mumbai alla Stadthalle di Bayreuth, dal New National Theatre di Tokyo alla Carnegie Hall di New York. Ha inciso i *Lieder* di Liszt con Michele Campanella e la *Winterreise* con Norman Shetler e Paul Badura-Skoda. È presidente della Richard Wagner Verband di Ravello.

estroflesso del romanzo dell'*io-in-divenire*, artefice di una *Lichtung* di cui è esso stesso contemporaneamente il risultato. Per entrambi, attraverso i mondi sensibili della conoscenza, l'unica verità sussumibile è situata nell' 'impressione dell'immaginazione'. Si tratta di una rivoluzione della percezione artistica, che diventa *ontopsicomantica* e che risponde ad una nuova logica dei *segni* (immagine acustica e concetto). Attraverso una *consonanza* ideale di intenti compositivi (per materia e qualità), di snodi relazionistici definibili, Debussy e Proust approdano ad un medesimo scenario *solistico*, che vince e disdice gli usuali parametri di coerenza, nel quale la nuova realtà sensoriale non *illustra*, quanto piuttosto *illumina*, perduta ed arricchita nel contempo, una inedita consapevolezza soggettiva.

Fin dai tempi dell'Università, ma probabilmente già prima, ho sempre notato con divertita attrazione un compiacimento sapienziale, quasi gnomico, da parte di numerosi *happy fews* nel definirsi, con bizzarra sicumera, quali prodi conoscitori, frequentatori navigati – per non dire esegeti esperti – della *Recherche* proustiana: sia per ammirazione devota, amori di gioventù, sia per solido e legittimo dispetto. In ognuna delle due evenienze, la *R.*<sup>1</sup> rimaneva (di fatto lo è tuttora) qualcosa da rivendicare e ascrivere al proprio *cursus honorum* di 'persona colta' o almeno di lettore saldo e qualificato. E basta poco in fondo a millantarne una diretta conoscenza: data la vastità dell'opera, eroicamente incomprendibile, ci si perdona la evanescenza del ricordo e si indulge nel particolare ormai scolorito, che nasconde una sintesi in larga massima di per sé già logora; è spesso il frutto feriale di un *sentito dire*, favola sbiadita di una presunta trascorsa consuetudine o familiarità lontana nel tempo. Se è vero che sia difficile raccontare in poche parole la *R.*, è altrettanto vero che non sia per nulla immediato o spontaneo fischiettare *de tête* un preludio di Debussy o accennare a qualche battuta de *La chevelure* durante lo *shampoo*; questo medesimo approccio reverenziale, da 'intenditore' (soprattutto nel pubblico dei concerti da camera), l'ho sempre notato sul versante musicale, appunto, *proprio* nei confronti dell'opera di *Claude de France*. Da studente di pianoforte assorbivo con trasporto le parole del mio maestro, Rodolfo Caporali, che mi raccontava le impressioni a sua volta del suo maestro, Alfredo Casella, il quale gli descriveva di quando avesse ascoltato Debussy in carne ed ossa suonare *Debussy* al pianoforte. Emozione pura, tracce vivide di storia, anche personale, gigantesche *madeleines* rivelatorie. Insomma, un monumento al ricordo, alla suggestione, al perduto, al tempo che fu, alla *Bildung* interiore, alla devozione per straordinarietà di stili e impronte,

---

1 Da questo momento in poi userò nel corso del testo, per praticità, la abbreviazione *R.* al posto di *Recherche*, di cui sottintendo l'edizione di PIERRE CLARAC e ANDRÉ FERRÉ. Cfr. M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, 7 voll., Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1954.

peculiarissimi ed unici. Basterebbe già solo questo a promuovere un immediato accostamento tra i due: Debussy e Proust, *all'ombra* di una ricerca di contenuti vicendevoli, di rapporti restitutori o di interscambi culturali.

Dopo che *Du côté de chez Swann* divenne il mio *livre de chevet* per molte stagioni, io la Recherche l'ho letta veramente tutta (e mi riferisco all'impresa titanica di 'apprendere' il mio francese *proprio* su Proust, come il tedesco dai *Lieder* o il greco leggendo Platone: assimilazione diretta, coatta e progressiva, pagina dopo pagina, per *termoaderenza*), 'parcellizzata' nei 15 tomi Gallimard del '46, appena finito il liceo. E fu *la* mia prima volta<sup>2</sup>. Nei tempi del Conservatorio ero solito considerare la musica di Debussy quale brillante manufatto (di tecnica e tocco) utile alla vetrina di molti pianisti, concorsisti soprattutto, limitandone per me l'approccio al solo *Children's Corner* per l'esame di quinto e, per il compimento medio, a *Danseuses de Delphé* o a *Jardin sous la pluie* e a poco altro. Il *tutto* letto, studiato, imparato ed eseguito sempre seguendo due direttive di fondo inderogabili: l'una, il tributo bachiano, la devozione clavicembalistica e barocca del Compositore, assieme ovviamente al modello formale costituito da Chopin<sup>3</sup> (*ergo*: sospiro 'crociano' ad ogni ascolto di *Damoiselle*, *Cattedrale*, *Canopo*, *Passi e Danzatrici*), l'altra, il parallelismo esclusivo con la dimensione pittorica, per tratto e per colore. Tutto giusto, ma forse insufficiente, perché tralasciava di contestualizzare il fenomeno Debussy in un *humus* culturale certamente più ampio di quello simbolista, forse addirittura proto-acmeistico, di sicuro patafisico ed anche *ubuista*, alla Jarry, finendo così per indispettirne l'approfondimento, banalizzandone la trasversalità concettuale con l'ossessione quasi esclusiva – nella quale la maggior parte di noi sembra tuttora permasta – della collazione pettegola e pedante tra scrittura (non solo pianistica) e pittura *per impressione* dei vari Manet, Monet, Cézanne, Renoir, Pissarro, Boudin<sup>4</sup>. La stessa indolenza affiora nel raffronto, ovvio e *iper*-corretto, con la poesia di Mallarmé, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Maeterlinck; viceversa, con fatica, si includono in questo repertorio letterario di maggiore risonanza i lavori di E.A. Poe, da cui Debussy desumeva per via diretta non trascurabili

2 Relativamente alla *Ricerca* per i tipi di Einaudi – integrale italiana della quale reputo emendabile il solo primo volume tradotto dalla Ginzburg – segnalo il recente lavoro di Massimo Scotti concernente l'analisi delle copertine 'fotografiche' dell'edizione torinese, in *Proust e gli oggetti*, a cura di G. Girimonti Greco, S. Martina, M. Piazza, Firenze, 2012.

3 “[On] *comprendre le rôle de Debussy dans la réinvention de Chopin* [...]” dirà la Marchesa di Cambremer, controbattendo la famosa affermazione: “[...] Pelléas et Mélisande, *c'est affreux!*”. Cfr. M. PROUST, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, 1954, p. 274.

4 Raramente si suole citare, accanto ai più noti, il nome del pittore James Abbott McNeill Whistler, per il quale Debussy provò una vera propria venerazione. Cfr. L. VALLAS, *Les idées de Claude Debussy, musicien français*, Paris, 1927 e, dello stesso autore, *Claude Debussy et son Temps*, Paris, 1958 insieme con F. LESURE, *Claude Debussy avant Pelléas ou les années symbolistes*, Paris, 1992.



suggerzioni filo-esoteriche<sup>5</sup> o della stessa George Sand per la *vague* naturalistica e favolistica<sup>6</sup>.

Lo ripeto: è verità attendibile, ma talmente onusta di consuetudine e frusta di prevedibilità da risultare stanca e defessa.

Sorprendentemente assai meno vagata sembra la lunula che unisce Debussy alla narrativa francese coeva, a Lui prossima, vicinissima, direi consanguinea, anche spazialmente: quella di Proust, che fa della *R.* la sua iconostasi. Si continua a parlare della presenza della musica *nella R.*, e assai meno quanto *della R.*, di quella ispirazione concettuale legata all'attimo, alla evanescenza, si ritrovi anticipato *nella* musica di Debussy. Ovvero, se sia pertinente immaginare un raffronto basato sulle sorprendenti, autonome analogie – anche *tecniche* – e sulle reciproche influenze. Debussy quale superamento, *by and large*, di Mussorgsky e Wagner<sup>7</sup>; Proust quale alternativa, una terza via pronta ad essere percorsa, rispetto, ad esempio, a Balzac e a Constant.

Alla suggestione delle *tre vie*<sup>8</sup> sembra rispondere con opportunità repleta *proprio* il titolo dell'undicesimo numero del II libro di *Préludes*<sup>9</sup>, *Les tierces alternées*, che ho scelto per introdurre questo contributo, l'unico tra i ventiquattro preludi per pianoforte a non essere associato ad un esergo poetico o descrittivo: è tecnica pura che diventa suono, la musica non *simboleggia* l'oggetto, ma *diventa* di per sé l'oggetto, il segno, (lo *chiffre*), e il significante; ne scaturisce una melodia 'terza' per *implicazione*. Debussy, Proust e la *Recherche*. La articolazione triadica, a terze alterne, in cui i *bicordi* (Claude e Marcel) si rincorrono nella allochiria di una ricreazione per distacco – *tautogramma* sonoro – ma non secchezza – *légèrement détaché sans*

5 Debussy lavorò per un certo periodo di tempo a una composizione orchestrale basata sulla *Caduta della casa degli Usher* e nel 1908 firmò addirittura un contratto con il Metropolitan di New York per opere tratte dagli Usher e dal *Diavolo nel campanile*. Cfr. R. LANGHAM-SMITH, *Debussy and the Pre-raphaelites*, in «19th Century Music», 1981; J. TREVITT, *Debussy inconu: an inquiry I-II* in «The Musical Times» settembre-ottobre, 1973 e P. VIDAL, *Souvenir d'Achille Debussy*, in «La Revue musicale», maggio, 1926.

6 Mi riferisco a *Le château de Pictordu* e ai *Contes d'une grand-mère* che Debussy leggeva durante la composizione del *Children's Corner*. Cfr. L. LALOY, CLAUDE DEBUSSY, Paris, 1909 e H. PRÜNIERS, *Autour de Debussy*, in «La Revue Musicale», con lettere e note di R. Godet e L. Vallas, maggio-settembre, 1934.

7 Sempre la de Cambremer afferma nella *Recherche* “*que Debussy était en quelque sorte un sur-Wagner encore un peu plus avancé que Wagner*”. Cfr. M. PROUST, *Ibidem*, p. 274 e R. HOLLOWAY, *Debussy and Wagner*, London, 1979 e LAVIGNAC, *Le voyage à Bayreuth*, in *La Revue wagnerienne*, Paris, 1885-1887 successivamente arricchito in Id., *Le voyage artistique à Bayreuth*, Paris, 1903.

8 Boulez parla di una “triplice connessione che è *sempre* alla radice di ogni modernità”. Cfr. P. BOULEZ, *Relevés d'apprenti*, Paris, 1966.

9 Per il testo dei *Préludes* mi sono riferito all'edizione critica di ROY HOWAT e CLAUDE HELFERR, *Préludes pour le piano de Cl. Debussy*, Durand-Costallat, Paris, 1985.

*sécheresse*<sup>10</sup> – fatta di rimandi allusivi e sostanziali – appello e risposta, necessità e contingenza, differenza e *in*-differenza – mi è sembrata la provvida rilettura del modello hegeliano di *tesi*: momento intellettuale astratto, Debussy/*antitesi*: momento razionale negativo, Proust/*sintesi*: momento razionale positivo, la Recherche. Un sillogismo che risponde a perfezione anche alle *tre* istanze bergsonniane<sup>11</sup> di *anticipazione* (Debussy), *memoria* (Proust) e *coscienza* (la Recherche); sono i *tre* momenti temporali per eccellenza: il presente, il passato, l'avvenire. Siamo in una congiuntura storica in cui la filosofia di Schopenhauer insegnava che il passato significa la non-esistenza (*noia*) e il futuro, la morte (*dolore*), donde, come fosse il presente l'unico spazio e la unica coordinata in cui l'uomo potesse realizzare (*volontà*) la sua epica di sopravvivenza<sup>12</sup>.

Una volta abbozzata tale prospettiva ermeneutica, tripartita, ho individuato *ancora* tre approcci e tre conseguenti implicazioni eziologiche nei *P*:<sup>13</sup> 1) la autonomia musicale; 2) una *poetica analogica* che prescinde manifestamente l'esposizione – i titoli dei 24 pannelli – e *solo* alla fine la *conferma*; 3) la creazione di un *prima e dopo*, di un *abîme* ucronico (o *allostorico*) sospeso tra sogno e realtà<sup>14</sup>, imperniato sull'oggetto musicale e la contemplazione dello stesso. Questo significa che: 1bis) la prima fonte di ispirazione è la musica che pertiene ad una narrazione sua propria; 2bis) la seconda fonte di ispirazione è il testo letterario che precede *a priori* (nascosto) o conclude *a posteriori* (manifesto) la musica; 3bis) la terza fonte di ispirazione è il frutto sensibile dell'evocazione *poetica complessiva*, direi la *summa* delle due fonti di ispirazione precedenti. La narrazione devia e divide i segni, talvolta moltiplicandoli, talvolta nascondendoli con l'intento di impedire che questi si irrigidiscano, trafitti (e vinti) da un unico significato addensante. Debussy in questo modo polverizza il discorso musicale, in diretta opposizione e superamento della nozione wagneriana di *Gesamtkunstwerk*. Il rifuggire *la totalità* (in musica e altrove) sarà d'ora in poi una costante per tutto il Novecento<sup>15</sup>; si respinge, così, la

10 La *sécheresse* è un termine chiave in Proust per descrivere un atteggiamento dell'anima; due esempi per tutti a proposito di Swann: [...] “pour lui dont les yeux quoique délicats amateurs de peinture, dont l'esprit quoique fin observateur de moeurs, portaient à jamais la trace indélébile de la sécheresse de sa vie [...]”; e poche pagine ultra [...]cette période nouvelle de la vie de Swann où à la sécheresse, à la dépression des années antérieures avait succédé une sorte de trop-plein spirituel [...]”. Cfr. M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, Paris, 1954, p. 57 e segg.

11 Cfr. H. BERGSON, *L'énergie spirituelle*, Paris, 1919, 1955<sup>2</sup>.

12 Cfr. A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Bari, 2008.

13 Da questo momento in poi userò nel corso del testo, per praticità, la abbreviazione *P*. al posto di *Préludes*; v. nota 1.

14 Cfr. “[...] *du réel au rêve intime*” in E. BLOCH, *Traces*, Paris, 1927, p. 23.

15 Basti pensare, in letteratura, ai soli Kafka, Musil e James e alle anticipazioni dello stesso Dostoevskij.

illusoria consequenzialità tonale e si organizza una esposizione musicale nella quale il flusso sfarinato del ‘racconto’ e la risorsa timbrica, cangiante di iridescenze sempre nuove, siano in grado di confutare l’illusione di una coerenza univoca, attivando all’opposto una perpetua tensione tra coppie di significati e segni: il *testo* stesso diventa una limatura di ferro mossa dalle linee di forza prodotte da un magnete di frizione, ove il tempo narrativo diventa l’anamorfoosi del tempo vissuto<sup>16</sup>. Tra il primo e il secondo libro di *P.*, Debussy ascolta a Parigi *Pétrouschka* (nel 1911) e il *Sacre* (nel ’13). Solo qualche anno più tardi Proust scriverà che l’intelligenza è portata all’oggettività, così come la percezione all’oggetto:

[...] la vérité n’a pas besoin d’être dite pour être manifestée, et [...] peut-être la recueillir plus sûrement sans attendre *les paroles* et sans tenir même aucun compte d’elles, dans mille signes extérieurs, même dans *certaines phénomènes invisibles*, analogues dans le monde de caractères *à ce que sont*, dans la nature physique, les changements atmosphériques<sup>17</sup>.

Queste stesse istanze si estrinsecano in *P.* per anticipazione, seguendo una organizzazione sul filo di embrici monologanti, arretrati gli uni agli altri, che dall’imo delle viscere – le *intermittenze del cuore* proustiane – ascendono alla consapevolezza della memoria e promuovono una tassonomia semiologica affatto nuova. In *P.* vi sono passaggi melodici di una ingenuità puberale, in cui l’impressione *perfora* l’azione e la flette in un programmatico, deliberato distanziamento dalla oggettività descrittiva. La dinamica contrattiva, ovvero dilatatoria del tempo musicale, nel suo incedere, nel suo arresto, restituisce un *ductus* spesso sussultorio, scivoloso, quasi sempre bizzarro, contraddittorio, indeciso (o arrogante) che procede per scarti e per inciampi e che disperde il divenire teleologico in favore di un instanteneismo ‘floreale’ tetrafonico, minuzioso, talvolta calligrafico, adialettico, per certi aspetti, ‘carsico’. Tutto richiama perfettamente il *temps durée* proustiano: lo asseconda e lo conferma.

Nella scrittura pianistica di *P.* si riconosce quello che Jankelevitch definisce il regime della *serenata interrotta*<sup>18</sup>, un preludio continuo, appunto, – preludio a cosa? ad un epicedio che non arriva mai – che disgrega il tempo oratorio e liquefa la forma nella fobia ontologica della spazialità. La consequenzialità, anche emotiva, sembra scandita da quell’*heure immobile* cui affidare il proprio proustiano *instant merdien* e cui demandare la propria percezione soggettiva<sup>19</sup>. Il precario diventa grazia, si veste di

16 Cfr. M. PROUST, *Il piacere della lettura*, prefazione di Emanuele Trevi, Milano, 2017, p. 18.

17 Cfr. M. PROUST, *Le Côté des Guermantes*, Paris, 1954, p. 68. Cfr. J. P. RICHARD, *Proust et le monde sensible*, Paris, 1990.

18 *Sérénade interrompue* in V. JANKELEVITCH, *Debussy et le mystère de l’instant*, Paris, 1954, pp. 118-123.

19 Sul senso del percettivismo v. M. IMBERTY, *Entendre la musique: Sémantique psychologique de la musique*, Paris, 1979.

religiosità. È devozione. Immagine o intuizione eidetica di eternità. Se l'istante si rivela nella durata, significa che esso è temporalmente trascorso senza annullarsi; ha realizzato, cioè, pienamente la natura di *apparition disparaissante*<sup>20</sup>, di mediazione tra totalità e parti, oscillazione tra durata e istante. La molteplicità – anche contraddittoria – può essere doppiata nel fluire del tempo che assopisce, per ostensione, le aporie e sistematicizza – *ex post* – la dottrina degli *istanti*, superando il punto limite del *presque-rien*.

Nulla si descrive, tutto si evoca. Debussy, esaudisce quello che di Proust sarà l'imperativo aforistico: si stringono entrambi in un ideale abbraccio in cui il *savoir* scientifico-matematico del musicista completa il *savoir* umanistico-filosofico del narratore; la reciproca soggettività, messa in vibrazione dal linguaggio resta tuttavia ad esso irriducibile. *A realibus ad realiora*<sup>21</sup>. In questa prospettiva decostruttiva, destrutturante, 'posturale' si possono cogliere gli aspetti più salienti legati alla tecnica del *non-evidente*, della miniatura, della calligrafia, quantunque in strettissimo rapporto autogiustificativo con la ridondanza e la ipertrofia dei mezzi (così come dei contenuti) narratologici. In altre parole alcune fenomenologie del quotidiano espressivo e dell'eterno (*unendlich* relativo e situazionale, ovvero contingente) si dispiegano nella irremovibile contraddizione tra smarrimento ed energia vitale, angoscia e *poiesi*: si consuma, cioè, una frattura tra l'attesa mondana (penso al concetto fuggevole di andamento tonale in Debussy) e la libera costruzione di una propria 'moralità' (anche compositiva) divergente.

È un conoscere *inquieta*, elusivo, che giustizia la protervia del già-dato e che si dipana attraverso una micrologia organizzativa precisa e feconda. Si pone, cioè, quale continua sottrazione – esperienza straordinaria rispetto alla tensione dell'istante presente<sup>22</sup> – alla pervasività dogmatica del noto/della *consonanza* e quale recupero deliberato della ricchezza semantica (e semiologica) delle zone di confine. Tanto in Debussy quanto in Proust vive e prolifica una poetica della prosimità, per molti aspetti *isotropa*, che ricorre al linguaggio liminare della metafora e che potenzia la carica conoscitiva della digressione farcendo, per *mostrazione*, l'esperienza ineffabile dell'intravedimento. L'ascolto, la pratica, la lettura diventano così esercizio conoscitivo/esplorativo di ciò che manca al reale, perché

20 Cfr. V. JANKELEVITSCH, *op. cit.*

21 Sul simbolismo russo – *misterosofico* – di quegli anni – e. g. – di Osip Mandel'stâm, cfr. G. DI RAIMO, *La modernità di Osip Mandel'stâm: un confronto con i simbolisti francesi*, Milano, 2011.

22 In questo caso avventurosa proprio perché pertiene, nel corso del suo stesso dispiegarsi, all'avvenire.

[...] notre temps a la manie de vouloir ne montrer les choses qu'avec ce qui les entoure dans la réalité, et par là de supprimer l'essentiel, l'acte de l'esprit qui les isole d'elle<sup>23</sup>,

per re-imparare a vedere e a sentire (*sensum-agere*) l'*Umwelt* culturale (finanche sociale) che ci circonda. Per dirla con Kant, “nella stessa persona vi sono conoscenze che, pur nella totale diversità, hanno lo stesso oggetto: pertanto si deve soltanto concludere che nella medesima persona vi siano *diversi* soggetti”<sup>24</sup>. Se in Proust il tempo cronologico cede il passo al tempo psicologico (o meglio si trasforma in *andamento*), il tempo musicale in Debussy diventa un tempo *meta-logico*, ordinato secondo una teoria del potenziale<sup>25</sup>: nessuna conclusione succede alle premesse, l'essenza temporale prende il posto di quella spaziale, l'immanenza del presente *consuona* con l'interiorità, diventando “la fluidità stessa della nostra vita interiore”<sup>26</sup>. In un ordine topologico *evemenenziale* (del singolo evento o del dettaglio in *funzione continua*), seguendo un regime di singolarità emergenti, di regolarità cumulabili, entro cui si realizza pienamente la imbricatura testuale (e *super-testuale*), Debussy sembra condividere con Proust la perimetrazione del conoscibile, luogo primario del pensare, ossia dell'*essere*, in una geometria estetica perfettamente consonante, con un intuito *geotropico*<sup>27</sup> infallibile nella distribuzione delle attrazioni e resistenze armoniche, verso l'alto o verso il basso. È un approccio a più voci – eufemismi e disfemismi – svolto in forma di arabesco, o piuttosto abbozzato in forza di un ossimoro solo apparente, *dis-conoscibile*, che induce ad una stazionarietà mai statica, o sazia. E che, in un connubio sovraesposto di eterogenei tonali (spesso anche melodici), volge ad un lessico musicale per ‘superamento’, liberato, cioè dalla farcitura e dalla ridondanza timbrica e reso agile in un continuo divenire, fluire irreversibile che non accetta ritorni (ritornelli) o modularità. Non esiste il *già* sentito, non c'è rinfranco o riposo nel riconoscibile che rimane lontano da qualsivoglia arrotondamento plastico. Come in Proust, il discorso è *estensivo*, verso la sospensione di particolari non necessariamente localizzabili nella economia di un canovaccio psicologico, ingredienti sapidissimi di una perplessità sempre *feconda*. È perciò una scrittura sfuggente, in bilico tra la armonia tradizionale e agglomerati derivanti, basata sulla *reciprocità*,

23 Cfr. M. PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, 1954, p. 347.

24 Cfr. F. KAFKA, *Aforismi di Zürau*, a cura di R. Calasso, Milano, 2004.

25 Per la nozione di *littérature potentielle*, cfr. Ou.li.po., *La littérature potentielle. (Création Récréations)*, Paris, 1973, traduzione italiana a cura di R. Campagnoli e Y. Hersant, Bologna, 1985 e M. BARENGHI, «Poesie e invenzioni oulipiennes», in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, 3 voll., Milano, 1994, III, pp. 1239-1245.

26 Cfr. H. BERGSON, *Durata e simultaneità*, a cura di F. Polidori, Milano, 2004.

27 Cfr. V. JANKELEVITCH, *op. cit.*, p. 141.

sull'innesto di obiezione e latitanza, che agevola il tentativo di seguire (attraverso un *tâtonnement* riflessivo e percettivo) ma *non* di afferare il senso più evanescente del messaggio musicale, della sua poetica o del soggetto. Ché, dopo la vertigine cognitiva del wagnerismo imperante, rivela il suo stesso senso "sottraendolo e, per converso, rendendolo volatile nell'atto stesso di rivelarlo"<sup>28</sup>. La trascendenza diventa così il vero epicentro *etico*, prima ancora che *estetico*, della composizione.

Sarebbe vano attenderci una conformità storiografica *documentale* concernente il rapporto di influenze reciproche tra Proust e Debussy, alla stregua di quello che ebbero – secondo latitudini e spazi temporali diversi – Mann e Adorno (Schönberg); ma possiamo richiamare alcuni dati 'oggettuali' indicativi. Sappiamo che alla ammirazione dell'uno rispondeva la insofferenza dell'altro, poco incline a tollerare apertamente orientamenti e abitudini sentiti come respingenti. Peter parla di "*relations rapides, mais largement courtoises*" e si affretta a riportare l'episodio della risposta, vera o presunta, che Debussy avrebbe indirizzato a Proust per ricusare probabilmente un invito serale a pranzo – a Parigi non si erano ancora inventati lo *champagne tea* – o, forse, addirittura ad un pellegrinaggio nel sacrario balsamico, la camera da letto nell'appartamento di Boulevard Haussmann:

Vous savez, moi, je suis un ours. J'aime mieux vous revoir encore au café. Ne m'en veuillez pas, cher Monsieur, c'est de naissance<sup>29</sup>.

Sorvolando sul fatto che l'abitazione di Debussy in rue de Bois de Boulogne distasse poco più di tre chilometri dalla casa di Proust, e che l'Arc de Triomphe fosse più o meno equidistante da entrambi, due sono i dati più salienti di questo messaggio: il primo che il Compositore si aspetta che Proust conosca la sua proverbiale misantropia; probabilmente in forza delle amicizie comuni di cui sopra; il secondo è la conferma di già intercorsi incontri estemporanei (uno almeno), che supponiamo al Caffè Weber di Rue Royal. In una, o in *quella* occasione, ci è noto che Proust offrì un passaggio in automobile a Debussy, il quale rifiutò per via della presenza di Hahn che mal sopportava e disprezzava più o meno apertamente.

Il lettore della *R.* è al corrente, al contrario, di quanto Proust stimasse Debussy, al punto da rendere la presenza del Compositore nominalmente rintracciabile in più d'una pagina del romanzo<sup>30</sup>; è altresì risaputo che Proust abbia ascoltato, attaccato al teatrofono, dal suo letto, tutte le recite

---

28 Cfr. V. JANKELEVITCH, *La musica e l'ineffabile*, introduzione cura e traduzione di E. Lisciani-Petrini, Napoli, 1976, p. 40.

29 Cfr. R. PETER, *Claude Debussy*, Paris, 1931, p. 110.

30 E le posizioni opposte che suscita la sua musica: i.e. "[...] *Sous l'action des innombrables névralgies que la musique de Bach, de Wagner, de Vinteuil, de Debussy lui avait occasionnées, le front de Mme Verdurin avait pris des proportions énormes, comme les membres qu'un rhumatisme finit par déformer*". Cfr. M. PROUST, *Le Côté de Guermantes*, Paris, 1954, p. 106.

del *Pelleas*<sup>31</sup> nell'allestimento di quell'anno all'Opéra e si desume dal carteggio che il 21 maggio, sempre del 1911, al Théâtre du Châtelet fosse tra gli spettatori della prima rappresentazione-fiasco del *Martyre de Saint Sébastien*, giudicando stavolta la musica “piacevole, ma molto insufficiente”<sup>32</sup>.

Sebbene il rapporto di Proust con Mallarmé fosse per molti aspetti contraddittorio e controverso come egualmente quello con Gide<sup>33</sup>, ritengo che non si possa escludere che proprio costoro costituissero un discreto ma costante *trait d'union* tra Proust – che parlava di sé e di sé faceva parlare – e Debussy, del quale i due uomini di lettere erano frequentatori più o meno abituali. Il pettegolezzo si muove rapidissimo: proprio come Puck nella sua *danse*<sup>34</sup>, la cui caratterizzazione guarda molto più al Liszt della *Ronde de lutins* (1863) e al Ravel di *Scarbo* (1908), piuttosto che al grande e magniloquente predecessore mendelssohniano. Per velocità di tratto (e di scrittura musicale) vengono in mente certi atteggiamenti, certi *tic* che saranno peculiari di alcuni personaggi della *R.*: la rapidità *ladylike*, comica, circospetta di un Charlus furtivo e turbinoso ad esempio nei riguardi di Jupien; le ironie scattanti suggerite del fare spiccio e sbrigativo della cameriera Françoise; i sussulti ossessivi della Verdurin; alcuni vezzi della zia Léonie; le lepide sollecitudini di Monsieur Legrandin così come le amenità involontarie di Odette stessa. Ma chi altri è l'*eccentrico* dal passo nervoso, *folletto* par lui-même, sacerdote gracile del geroglifico sovrapposto, *capricieux et léger*<sup>35</sup>, evocato da quei suoni smaterializzati, coriandoli di un carnevale salottiero già appannato, se non Marcel stesso, con la sua *silhouette* nera e pallida e l'aria sospettosa d'un “*garçon d'honneur ivre*”, come lo descriverà Colette<sup>36</sup>? Si aggira nottetempo veloce (è un essere intravisto) e felino nel ristorante del Ritz, regalando mance generose e indossando il *par dessus* anche d'estate: il *nerveux et avec humor*<sup>37</sup> è Proust.

È noto quanto sia Marcel sia Claude, interiorizzando ai massimi livelli

31 Cfr. Lettera a Reynaldo Hahn del 4 marzo 1911: “Chiedo continuamente *Pelléas* al teatrofono [...] e poi non c'è nemmeno una parola di cui mi ricordi. I momenti che prediligo sono quelli di musica senza parole [...] la scena ripresa dal *Fidelio* in cui *Pelléas* esce dal sotterraneo [...] ci sono alcuni passaggi davvero intrisi della freschezza del mare e dell'odore delle rose sospinto dalla brezza [...]” trad. M. Nardis. Cfr. M. PROUST, *Lettres à Reynaldo Hahn*, Paris, 1984.

32 Cfr. G. ASTRUC, *Le Pavillon de Phantôme*, Paris, 1929; A. COEUROY, *La Musique dans l'œuvre de Marcel Proust*, in «Musique et Littérature», 1923 e G. PIROUE, *Proust et la Musique du devenir*, Marseille, 1960.

33 Fu proprio Gide che per conto della «Nouvelle Revue Française» respinse per primo il manoscritto di Proust, probabilmente senza neanche averlo letto. Se ne pentì e, fino alla morte, lo considerò pubblicamente l'errore più grande della sua vita.

34 Cfr. *Prél.*, I, 11.

35 *Ibidem*.

36 Cfr. COLETTE, *Trait pour trait*, Paris, 1949, p. 132.

37 L'indicazione è a batt. 1 di *Minstrels*, il preludio successivo. Cfr. *Prél.* I, 12,

il concetto della *gravitation sur soi* dei filosofi materialisti del Settecento, fossero affetti da evidenti e variegata forme di sociopatia, di *spleen* – i tratti di un pessimismo abusivo e melanconico –, quel *bouleversement* che decideva ed organizzava molteplici forme di disinteresse, fuga di solo a solo, e non brillassero, entrambi introversi nella loro privazione volontaria, per estemporaneità di consuetudine relazionale. Anche gli oggetti – sonori per Debussy, verbali per Proust – sono pervasi da un senso di invincibile *solitudine*. E con loro i destinatari stessi cui tali oggetti sono rivolti o dai quali sono *maneggiati*<sup>38</sup>. Si legge *in solitudine* (è l'esempio del Narratore con il libro feticcio *François le Champi* – di lì a poco, nel 1929, sarebbe uscita la Woolf con *A room of one's own* –), da *sol* si osserva la veduta di Delft e sempre, da *sol*, come Bergotte, si muore; e, quantunque la musica si ascolti in compagnia, perché essa convoca “nel luogo in cui *ha* luogo”, per dirla con Quignard<sup>39</sup>, la si comprende esclusivamente in una condizione di *solitudine*, di *Einsamkeit* (Swann da solo con la *piccola frase*), perché esige, più ancora della parola, un insottraibile *chantage* attentivo che esclude ogni altra presenza o compromissione.

Ciononostante, malgrado questo velo tautegorico di distanza e di autistico cospetto, non possiamo non credere che Debussy non sia stato illuminato – non visto – dai raggi dell'astro proustiano nel suo pieno sorgere; che non abbia celatamente attinto alla foresta di simboli della *R.*, *proprio* nel suo divenire, mentre il suo poco più giovane *collega* godeva del successo che il *tout-Paris* accordava a *Swann*, salutato come la pietra di posa di una *nuova cattedrale*<sup>40</sup>, in cui si accostavano vita sacra e vita profana, arti e mestieri, *theoriae* di santi, gnomi ed animali; un riassunto del mondo in diglossia, una *Welt-Oper*, un'“opera-mondo”. D'antidoto alla dispersione. Se nella cattedrale gotica la spinta ascensionale, sublimatoria, era verso *Dio*, nella *R.* questa spinta si orientava verso l'*io*.

Proust ricalcava ‘a penna’ le linee di una architettura sensoriale, sostenuta e confermata da un sentimento ipertestuale di pienezza,

[...] d'un plaisir *consistant* auquel je pouvais m'*étayer*, délicieux, paisible, riche d'une vérité *durable, inexpliquée et certaine*<sup>41</sup>.

38 Per tacere della *solitudine* degli autori stessi: Debussy e Proust. Cfr. P. VALÉRY-RADOT, *Souvenir de Claude Debussy*, in «La Revue de deux Mondes», 15 maggio 1938 e J. STARONBINSKI, *L'Encre de la mélancholie*, Paris, 2012, traduzione italiana di M. MARCHETTI, *L'inchostro della malinconia*, Torino, 2014.

39 P. QUIGNARD, *La haine de la musique*, Paris, 1996 in traduzione italiana, *L'odio della musica*, a cura di M. Nappi, Torino, 2015.

40 “Vedete, Céleste, io voglio che, nella letteratura, la mia opera rappresenti una cattedrale. Ecco perché non è mai completa. Anche se già innalzata, occorre sempre ornarla d'una cosa o l'altra, una vetrata, un capitello, una piccola cappella che si apre, con la sua piccola statua in un angolo” in C. ALBARET, *Il signor Proust*, a cura di G. Belmont, Milano, 1974.

41 Cfr. M. PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, 1954, p. 492.



Debussy, da parte sua, rispondeva secondo il principio del riaffioramento dell'oggetto nel segno che lo emette, per diffrazione, accordandogli un'importanza maggiore del pensiero stesso, perché è “ce qui donne à penser”<sup>42</sup>. La spazializzazione sonora della musica di Debussy, dal 1897 – con *Bilitis* – a tutto il 1916, si intona perfettamente allo slancio della capriata narrativa proustiana che alligna – tralasciando tutti gli articoli apparsi sulla *NRF* – a cominciare da *Les Plaisirs et les Jours*, i *Portraits de peintres* (entrambi del 1896), le due prefazioni al Ruskin (da lui stesso tradotto) de *La Bible d'Amiens* (1904) e, soprattutto, del *Sésame et les lys* (1906) e diventa manifesto estetico in *Sur la lecture* (1905).

È certamente anche grazie a Proust (e a tutta la sua semiologia) che in Debussy rimane segno quello che in Wagner è già diventato simbolo e in Wolf diventerà antinomia. Nella musica dei *P.* avviene esattamente quello che descrive Ludwig Binswanger nel campo dell'analisi esistenziale e della psichiatria fenomenologica: “se nel bel mezzo di uno stato d'animo di abbandono (in questo caso l'ascolto musicale, se non l'esecuzione stessa), o di appassionata attesa, repentinamente (*urplötzlich*) ciò che ci attendavamo viene meno, d'un colpo il mondo “cambia”, tanto che noi perdiamo come radicati ogni punto di appoggio in esso”<sup>43</sup>, secondo una dimensione effusivo-estensiva, *entropica*, che diffonde per dilatazione i fonemi emozionali della riconoscibilità e della conoscenza. La *consonanza* è la rima dei segni; l'apprendimento interessa il *to eph'hemin*<sup>44</sup>, ‘ciò che dipende da noi’, perché è una conquista che si realizza esclusivamente nella *Augenblicklichkeit*, nell'essere *présente* all'evento stesso (*Ereignis*)<sup>45</sup> per contaminazione sensoriale<sup>46</sup>, *sinesteticamente*, attraverso la percezione ottica, uditiva, tattilo-olfattiva venuta da lontano; piccola unità narrativa *climatica* più ancora che *tematica*,

[...] comme dans un pays de montagne, derrière l'immobilité apparente et vertigineuse d'une cascade, on aperçoit, deux cens pieds plus bas, la forme minuscule d'une promeneuse – le petite phrase venait d'apparaître, lointaine, gracieuse, protégée par le long déferlement du rideau transparent, incessant, et sonore”<sup>47</sup>.

42 Cfr. M. PROUST, *Le Côté des Guermantes*, Paris, 1954, p. 599.

43 Cfr. L. BINSWANGER, *Sogno ed esistenza*, Milano, 1993, pp. 69-70.

44 È l'espressione greca per dare un'idea di 'autopertinenza' spesso in abbinamento al termine *autexousion*, lett. “che ha potere su di sé”. Occorre frequentemente nei trattati neoplatonici e nei commentatori di Aristotele, come Alessandro d'Afrodisia, Girolamo u.s.w., ma anche nei primi Padri del III sec. Cfr. H. VON CAMPENHAUSEN, *I padri della Chiesa latina*, Milano, 1970.

45 Cfr. M. HEIDDEGER, *Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis*, Frankfurt, 1989, in traduzione italiana *Contributi alla filosofia (dall'evento)*, a cura di F. Volpi, Milano, 2007.

46 Cfr. T. TORNITORE, *Scambi di sensi. Preistoria delle sinestesi*, Torino, 1988. In particolare, da p. 145 a p.198.

47 Cfr. M. PROUST, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, 1954, p. 264.

L'*espressione* dei *P.* ha perfezionato un'estetica di suono e di forma di cui essa è simultaneamente il risultato; ogni preludio non inizia dalla prima battuta e non termina con l'ultima, ma, esattamente come seguendo l'impostazione della *R.*, essuda (o proviene) *da* (o *verso*) qualcosa che ne sia il vero nucleo generativo. Una *Grundgestalt* trattenuta nel mistero; più spesso nell'ombra del silenzio. Ed è un uso costante dell'*imperfetto* come tempo verbale/musicale ad indicare il 'momento' perdurante, continuo e non-puntuale, a delineare un focus attento *extra ordinem*, eccentrico, fuori-centro, nietschianamente 'liberatorio' rispetto ad una cartografia (cronologica, ma anche e soprattutto, emozionale) del riconoscibile. Perché

[...] le génie artistique agit à la façon de ces températures extrêmement élevées qui ont le pouvoir de dissocier les combinaisons d'atomes et de grouper ceux-ci suivant un ordre absolument contraire<sup>48</sup>.

L'inquietudine è corollario del mancante; è il *necessario* alla privazione. Se in Proust le direttrici dell'apprendimento sono il *côté* de Méséglise e quello di Guermantes, inavvicinabili, inconciliabili perché la scelta dell'uno esclude la percorribilità *nell'altro*, per Debussy sono i *segni* della tonalità e della a-tonalità nel loro rapporto dialettico a valere come versanti di una 'formazione' *nuova*: in entrambi i casi si realizza un movimento spirale di delusione – sconforto conoscitivo – e appagamento, mistero e rivelazione. La felicità associata alle memorie involontarie (la *madeleine*, gli stivaletti allacciati dalla nonna, la lastra mal squadrata del selciato, il libro d'infanzia ritrovato nella biblioteca del Principe) nasce dalla identità fra la sensazione presente e quella passata; una identità che annulla il tempo e che costituisce l'anticipazione dell'eternità. Gli elementi ritardanti in Debussy, come le parentesi sonore, i lunghi pedali, le costellazioni motiviche, i punti coronati, le pause oltre la battuta, rimandano – proustianamente parlando – al *criptotesto*, dettato *ulteriore* rispetto al *fonotesto* di cui essi sono i soli segni tangibili. Sono occasioni in cui il dato della contingenza reale si sospende. Nessuna delusione svaluta questa consapevolezza di attesa e di distanza che, senza il linguaggio dell'evanescenza, proprio del 'manufatto' artistico, resterebbe inesprimibile. *Extra artem nulla salus*.

La caratteristica condensativa, tipologica di Debussy, anche da un punto di vista tecnico, unisce le segmentazioni secondo il principio del riaffioramento; così si ritrova, per *omotetia*, nella tecnica profilatoria dei personaggi/tipi di Proust, nei quali il 'nome'-epiteto costituisce *da solo* una intera didascalia di contenuto e ne è il veicolo.

In Proust è sufficiente il nome proprio, 'urna dell'inconoscibile' che, in quanto tale, basta a sé stesso e diviene forma linguistica della

48 Cfr. M. PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, 1954, p. 232.

reminiscenza<sup>49</sup>: *i* Guermites, *i* Verdurin, la zia Léonie, Bergotte, Mme de Stermaria, il cui cognome evoca intrinsecamente “i più suggestivi paesaggi di Bretagna”. Anche Debussy con il General Lavine-Eccentric o Samuel Pickwick sembra risentire di una medesima *malia* onomastica. Marcel legge i nomi dall’orario ferroviario e li vagheggia, come avviene al Narratore della *R.* quando si trova costretto a casa, perché infermo: è sufficiente il semplice nome di Venezia, Parma, Firenze, dell’Hôtel di Balbec per innescare l’emozione: la memoria qui è un sentimento. Il nome è *di per sé* un testo – nel senso proprio di *textum* – un contenitore che si riempie di ricordo, esattamente come il titolo posticipato di Debussy si intride di *quella* musica appena svolta, appena ascoltata e la suggella. La *Cathédrale engloutie*, *Canope*, *Danseuses de Delphé*, *La puerta del Vino*, *Des pas*, sono nomenclature retroattive. Didascalie che permettono alla musica di essere organizzata nella nostra sedimentazione, perché la musica (parola di Proust) ha “[...] la capacità di risvegliare in noi quel fondo misterioso [...] della nostra anima, che comincia là dove il finito e tutte le arti che hanno per oggetto il finito si fermano”. *La plage e le déferlement du flot*: la musica stessa provvede alla cosmogonia dei *suoi* stessi protagonisti:

D’abord le *piano* solitarie se plaignit, comme un oiseau abandonné de sa compagne; le *violon* l’entendit, lui répondit comme d’un arbre voisin. C’était comme *au commencement du monde*, comme s’ il n’y avait encore eu qu’eux deux sur la terre, ou plutôt dans ce monde fermé à tout le reste, construit par la logique d’un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les deux: *cette sonate*<sup>50</sup>.

Per Debussy il racconto musicale in questo modo perfeziona, per così dire, l’*entelechia* di ciò che è solo in potenza; vale a dire che è la realtà che si *percettibilizza* tramite un processo di estrusione; è la *terza via* che, uscendo dall’isolamento (*désenclavement*) del reale stesso, si frange, duttile<sup>51</sup>, sugli scogli di un ipertesto *au-dessous* (sottostante) ed entro-centrico, sfilacciando la sintassi armonica in residui comunicativi, sciabordii sonori: è quel *clapotement liquide*<sup>52</sup>, come lo chiama Proust negli stessi anni, già a partire dal primo volume della *R.* La musica di Debussy è sempre più in linea con la pagina proustiana ed è talmente *piena* di embrioni tematici – tessere di un *puzzle* ontologico tutto da ricostruire – che necessita di un *vuoto*: la pausa nella scrittura dei *P.* è consustanziale al suono, come se ogni nota rendesse udibile il silenzio che le sta intorno: musica e silenzio procedono, paratatticamente, in

49 Cfr. R. BARTHES, *Proust et les mots*, Paris, 1967.

50 Cfr. M. Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, 1954, p. 375.

51 Nel significato fisico di “riducibile in fili”.

52 Cfr. M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, Paris, 1954, p. 50.

un rapporto di mutua solidarietà e di reciproca conferma. Per ipotiposi. E non è una scelta stilistica *strictu sensu*, perché

[...] le style ne suggère pas, ne reflète pas: *il explique*. Il explique d'ailleurs à l'aide des images les plus saisissantes, mais *non fondues avec le reste*, qui font comprendre ce qu'il veut dire comme on le fait comprendre dans la conversation si on a une conversation géniale, mais *sans se préoccuper de l'harmonie* et de ne pas intervenir<sup>53</sup>.

L'organizzazione dei *tacet* appartiene intimamente alla *struttura musicale* e al suo significante – come per Mallarmé lo sono gli spazi bianchi in luogo di parole –: è il *ritardo proustiano* del predicato rispetto al soggetto. Nell'*indugio* del tempo Proust scandisce un passato *prospettico*, dove la nostalgia lumeggia il futuro e lo prepara; il tempo di Debussy invece attua una differenziazione spaziale tra le coordinate della *ripetizione* e della *ripresa*: nella prima configurazione il movimento è circolare mentre nella seconda è aperto e spiraliforme. Certo, perdersi non significa *eo ipso* ritrovarsi, ma è pur vero che senza perdita non è data alcuna possibilità di *ricerca* né quindi di ricompensa.

La musica in Debussy finisce per essere così l'evento *induttore* e la poesia il *suo* evento *concorrente*, la tenzone tra le due formanti che seguono prospettive dislocate impone *sempre* un secondo, un terzo ascolto: siamo tutti Swann al cospetto della musica di Vinteuil. La contraddizione del residuale percettivo “*si étrange de la survivance et du néant*”<sup>54</sup> ci ricorda che, nell'approccio all'*arte*, l'intervento dell'intelligenza, la sua sollecitazione perfettiva, si produce sempre *dopo* e mai prima:

L'impression est pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence *précède* et chez l'écrivain [o l'artista in genere] *vient après*<sup>55</sup>.

Le epigrafi dei *P.*, in questo luminescente strutturarsi di una sedimentazione conoscitiva 'posticipata' e risultante, non sono infatti delle 'istruzioni', dei *parerga* supplementari o sussidiari al testo musicale, ossia non donano nessun senso aumentativo all'*'intell-agire'* col preludio stesso. In altre parole, il titolo posto alla fine *può* costituire una piacevole conferma, non già un indirizzo strategico. Il paragone che mi viene in mente è quello di un passeggero che salga su un treno e sappia *solo* quando il treno è fermo in quale stazione sia arrivato. Sono *posticipazioni* surrealiste, una sorta di stereotipi *ex-post*; aforismi, quasi sentenze – il *p mais en dehors et angoissé* e il *plaintif e lointain*<sup>56</sup> di *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* sembrerebbero

53 Cfr. M. PROUST, *Contre Saint-Beuve*, Paris, 1954, p. 60.

54 Cfr. M. PROUST, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, 1954, p. 176.

55 Cfr. M. PROUST, *Le temps retrouvé*, Paris, 1954, pp. 216-217.

56 Tra le molteplici occorrenze e declinazioni dell'aggettivo nella *Recherche*, cito questa

entrambe compendiabili da “*Le calme qui résultait de mes angoisses finies*”<sup>57</sup> – che condividono, quasi interamente, il parnaso proustiano del senso.

Attraverso segni di alterazione e di scomparsa, il *sèma* debussiano si annuncia per *metafonia* e perfeziona l’*apprentissage* ingaggiando una circonvoluzione fusiforme di stampo allucinatorio<sup>58</sup> o ipnotico. In Proust la dimensione onirica tutelerà l’incomprensibile – il famoso *cerfs, cerfs, Francis Jammes, fourchette*<sup>59</sup> – rendendolo tollerabile perché il sogno è una *eterotopia*<sup>60</sup>, un luogo-altro. La *R.* e i *P.* sono, nei fatti, eterotopie per eccellenza, in quanto luoghi del non-luogo, spazi per *ogni* tempo che sia, a sua volta, *fuori* dal tempo. Estensione e dislocazione, sezioni trasversali di una *dissonanza cognitiva*: l’ignoto che abita il noto<sup>61</sup> che provoca l’*Unbehagen*, il disagio. Se Proust attraverso la *R.* costituisce un testo di localizzazione *esperienziale*, Debussy nei *P.* edifica luoghi – e *lògoi* – di crisi, per *iconismo*: le matrici restano comuni, quasi idealmente dialoganti. Quando Debussy scrive *Ce qu’a vu le vent d’ Ouest* sono passati cinque anni da *La Mer* – pensiamo solo al portato di quel terzo movimento, *Dialogue du vent et de la mer* – ed il mare è soggetto cardine di tutta mitologia proustiana<sup>62</sup>, anche precedente la *R.* – il *Septuor* di Vintueuil è, *ipso facto*, *La Mer* di Debussy – cui, a loro volta, si raccordano e verso cui si declinano gli *altri* temi maggiori della *R.*: l’infanzia, l’amore (le donne in riva all’acqua), la frivolezza (la vita sociale e l’*acquario* come una sorta di mare in miniatura) e ancora Balbec, le marine di Elstir, l’acqua di Venezia. La materia impregnata di acqua è una pasta tutta da plasmare<sup>63</sup>. Nell’immaginario collettivo, dalla classicità ai giorni nostri, l’acqua è sempre legata alla donna: che sia Venere nata dalle onde o le sirene di Odisseo, trasformate

---

che mi sembra particolarmente attinente all’effetto musicale richiesto da Debussy: “*se percevaient détaillés avec un tel « fini » qu’ils semblaient ne devoir cet effet de lointain qu’à leur pianissimo, comme ces motifs en sourdine si bien exécutés par l’orchestre du Conservatoire, que quoiqu’on n’en perde pas une note on croit les entendre cependant loin de la salle du concert [...]*” in M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, Paris, 1954, p. 354.

57 Cfr. M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, Paris, 1954, p. 49.

58 Desumo questa suggestione dalla frequentazione con la letteratura di Oliver Sacks e rimando più precisamente a O. SACKS, *Allucinazioni*, Milano, 2012 e *Vedere voci*, Milano, 1989.

59 Cfr. M. PROUST, *Sodome et Gomhorre*, Paris, 1954, p. 159.

60 Cfr. M. FOUCAULT, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Milano-Udine, 2011.

61 Sul concetto di *Unheimlich*, ossia del *perturbante*, cfr. E. JENTSCH, “Zur Psychologie des Unheimlichen” in *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 8.22 (del 25 agosto 1906), pp. 195-98 – lo studio è in relazione all’opera letteraria di E.T.A. Hoffmann – e, naturalmente, cfr. Freud in S. FREUD, *Das Unheimliche*, Wien, 1919, ed. italiana, *Il perturbante*, in SIGMUND FREUD, *Opere*, a cura di Cesare Musatti, trad. it. modificata di Silvano Daniele, Torino, vol. 9, 1977, pp. 77-114.

62 Cfr. G. BATAILLE, *Marcel Proust et la mère profanée*, in «Critique», dic. 1946.

63 Cfr. A. USHIBA, *L’image de l’eau dans “À la recherche du temps perdu”*, Tokyo, 1979.

nelle melusine nordiche, poco importa: l'acqua è *donna-donna*, in quanto fonte di vita e fattore di incanto. Le figure femminili di Debussy e di Proust, pertengono *massimamente* alla medesima genealogia: “assez de nuages, de vagues, d’aquariums, d’ondines et de parfums de la nuit; il nous faut *une musique de tous les jours*<sup>64</sup>”. *Melisande*, il prototipo celtico per eccellenza, è la più esorbitante figura femminile di tutta la galleria debussiana in cui convivono: le *Sirènes* dei tre Notturmi per orchestra (1893-1898), la *Demoiselle élue* del 1889) – che è poi una Gilberte, o una giovane Odette –, *La belle au bois dormant* (1890), le *Danseuses* (1910), *La fille aux cheveux de lin* (1910), *Le Fées* (1910), *Ondine* (1913), *La Danseuse aux Crotales* e *l’Égyptienne*, rispettivamente nella *quarta* (1913) e *quinta* (1914) delle *Épigraphes antiques*. Vivono *tutte* nello stesso *frame of reference*, sono creature femminili magiche od oniriche, sono *tutte* – in qualche modo – debitrice delle *Blumenmädchen* di Parsifal e anticipatrici delle *jeunes filles en fleurs* proustiane.

Un caso a parte meriterebbe la sola figura saffica di *Bilitis* per le sue ovvie valenze sull’immaginario proustiano: il raffronto con Albertine (e forse anche con la enigmatica figura della figlia di Vinteuil) è immediato.

La *petite bande*, le *fanciulle in fiore* che appaiono in gruppo con Albertine a Balbec, “toutes ces femmes comme des objets possibles, probables, de son désir, de son plaisir. Elles me fussent apparues comme ces danseuses qui dans un ballet diabolique, représentant les Tentations pour un être, lancent leurs flèches au coeur d’un autre être”<sup>65</sup>, sono *Les fées* (qui) *sont d’exquise danseuses*, progenitrici di quelle stesse *fées* che Proust descrive in senso denigratorio dopo la partenza di Albertine da Balbec:

[...] à voir d’autres *fées* et leurs demeures, aussi inséparables d’elles que, du mollusque qui la fabriqua et s’en abrite, la valve de nacre ou d’émail ou la tourelle à créneaux de son coquillage<sup>66</sup>.

Ancora: è nel paragone ad una ondina – *Gaspar de la nuit* di Ravel precede *Ondine*<sup>67</sup> di cinque anni – che Proust descrive l’atteggiamento sbrigativo di Gilberte al primo incontro col Narratore: lei sfuggente e fuggevole, *glissante comme une ondine*<sup>68</sup>.

Anche in *Bruyères*, troviamo quel tanto di Wagner – le brughiere nordiche di Re Marke – la cui valenza suggerirebbe un raffronto ulteriore tra la

64 Cfr. J. COCTEAU, *Le coq et l’arlequin*, Paris, 1918 e P.D. LOMBARDI, *Jean Cocteau, l’acrobata*, Torino, 1990.

65 Cfr. M. PROUST, *La Prisonnière*, Paris, 1954, p. 359.

66 Cfr. M. PROUST, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, 1954, p. 285.

67 Cfr. *Prél.* II, 8.

68 Cfr. M. PROUST, *Le Côté de Guermantes*, Paris, 1954, p. 114.

*Fille* e *Isolde*. È un termine, *bruyères*, che anche Proust utilizza in connessione metonimica per descrivere una fanciulla, M.me de Stermaria,

[...] dans le crépuscule où luiraient plus doucement au-dessus de l'eau assombrie les fleurs roses des bruyères, sous les chênes battus par le clapotement des vagues<sup>69</sup>.

Alle reciprocità traslate dal contesto pre-raffaellita, di sapore genericamente nordico, si aggiungono *anche* quelle ricavate da una più vicina latitudine spagnola, *andalusa*, più precisamente. È quel favore latino che si diffonde per buona parte degli intellettuali parigini del periodo – e che coinvolge anche l'immaginario di Debussy e di Proust. Due le evenienze nei *P.*; la prima è costituita da *La sérénade interrompue*, ove lo svolgimento della melopea risente della disinvoltura compositiva forgiata già sulla *Soirée de Grenade* (*Estampes*, 1903) e che, naturalmente, occhieggia al Ravel di *Alborada del gracioso*. La seconda è la celebre *Puerta del vino*. La voglia francese di Spagna era iniziata con *Carmen* di Bizet nel 1875, ribadita dal successo di *España* di Chabrier: si erano così create le condizioni 'culturali' perché compositori spagnoli come Albènz e de Falla vivessero già dal 1914 in pianta stabile a Parigi. Per quanto riguarda Proust, non si può obliare la sua amicizia con M.me Geneviève Straus, la figlia di Halévy, che era *proprio* la vedova di Bizet<sup>70</sup> e che egli prese a modello principale per Oriane de Guermantes. Granada, di cui è così tipicamente intrisa tutta la *Habanera* de *La puerta del Vino*, si ritrova in *Prisonnière*<sup>71</sup>, più precisamente in una digressione oleografica a proposito delle vedute di Versailles, di Venezia e di Siena. Le cartoline, dunque. Come quella che il pianista Ricardo Viñes inviò a Debussy e che costituì la cellula iniziale – vita reale – il dato biografico scatenante per la composizione del preludio stesso.

In questa continua espansione dei soggetti spesso lo specchio narrativo della carta non basta più e Debussy ricorre a tre pentagrammi sovrapposti; è il caso macroscopico di *Brouillards*, di *Feuilles mortes* e di *Bruyères* stesso, di cui si è detto: nel primo, il soggetto musicale esplose, traborda, tracima dai rigli, si fa impaziente. Servono le estensioni *all'ottava*, sia in acuto, sia nel registro grave, prima che il *en retenant et en s'effaçant* preluda alla definitiva *disparition*. La nebbia è un fenomeno naturale, perciò nasce, si dirada, sparisce:

69 Cfr. M. PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, 1954, p. 148.

70 Quanto Proust fosse vicino alla famiglia Bizet è un dato oggettivo: ricordo che fu compagno al Condorcet del figlio stesso di Bizet, Jacques, cui pure rivolse una dichiarazione piena di innamoramento. Cfr. S. DOUBROVSKY, *La place de la madeleine. Écriture et fantasma chez Proust*, Paris, 1974 e P. CITATI, *La colomba pugnata*, Milano, 1995.

71 Cfr. M. PROUST, *La Prisonnière*, Paris, 1954, p. 352.

[...] depuis le commencement du monde, en face du royaume éternel des *brouillards* de la mer et des ombres[...]72.

Come, più avanti, in *Guermantes II*, la visita di Albertine: la nebbia è il *voile* debussiano:

À ce point de vue le monde nouveau dans lequel le *brouillard* de ce matin m'avait plongé était un monde déjà connu de moi (ce qui ne lui donnait que plus de vérité), et oublié depuis quelque temps [...]73.

Nel secondo, *Feuilles mortes*, il *lent et mélancolique* è la sola indicazione che sembra riportare nei ranghi di una conciliazione melanconica, attinta a quel modo *fisico* (legato, cioè, alla φύσις), di cui “*Feuilles mortes*”, *nome/soggetto/oggetto*, è *frase nominale* dall’amplissimo valore evocativo74. C’è una bella visione dalla camera da letto del Narratore: “la proximité et la privation du spectacle de l’automne qui s’achève si vite sans qu’on y assiste, donnent une nostalgie, une véritable fièvre des *feuilles mortes* qui peut aller jusqu’à empêcher de dormir75”. O ancora un’ulteriore incantevole occorrenza durante una conversazione con Albertine:

J’écrasais par terre *des feuilles mortes* qui s’enfonçaient dans le sol comme des coquillages et je poussais de ma canne des châtaignes, piquantes comme des oursins76.

Anche la frase *Le sons et les parfums tournent dans l’air du soir*, ‘confermando’ un preludio così intriso di natura (e di Baudelaire) come il quarto del I libro, sembra la perfetta didascalia da apporre a commento di uno scatto fotografico di Combray, una sera d’estate. L’andamento è *souple*, non rigoroso, quasi indolente, davvero proustianamente *flottant*77. Ed ha il sapore di un avvertimento del Narratore quello contenuto in *Des pas sur la neige*: *Ce rythme doit avoir la valeur sonore d’un fond de paysage triste et glacé*, una indicazione che Debussy ‘perfeziona’ nel corso del brano a batt. 28, *comme un triste regret*, che trova – non a caso – l’esatto corrispondente in Proust, a proposito del “[...] *souvenir d’une certaine image* (que) *n’est que le regret d’un certain instant*”78.

72 Cfr. M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, Paris, 1954, p. 96.

73 Cfr. M. PROUST, *Le Côté de Guermantes*, Paris, 1954, p. 236.

74 A conferma della fortuna del sintagma basti pensare alla canzone “*Les feuilles mortes*” di Joseph Kosma, del 1946, composta sui versi di Jacques Prévert.

75 Cfr. M. PROUST, *Le Côté de Guermantes*, Paris, 1954, p. 102.

76 Cfr. M. PROUST, *Le Côté de Guermantes*, Paris, 1954, p. 241.

77 Per l’uso domestico dell’aggettivo nel passaggio “*Dans la chambre voisine, j’entendais ma tante qui causait toute seule à mi-voix. Elle ne parlait jamais qu’assez bas parce qu’elle croyait avoir dans la tête quelque chose de cassé et de flottant qu’elle eût déplacé en parlant trop fort [...]*”, cfr. M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, Paris, 1954, p. 74.

78 Cfr. M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, Paris, 1954, p. 123.



Dal lato opposto, quando Proust descrive la luna, sembra *lui* affacciarsi dalla *Terrasse* di Debussy. Nel momento in cui

[...] dans le ciel de l'après-midi passait *la lune* blanche comme une nuée, furtive, sans éclat, comme une actrice dont ce n'est pas l'heure de jouer et qui, de la salle, en toilette de ville, regarde un moment ses camarades, s'effaçant, ne voulant pas qu'on fasse attention à elle<sup>79</sup>.

I rimandi musicali che suggerisce *La terrasse des audiences du clair de lune* sono molteplici e induttivi: la *Suite Bergamasque*, ovviamente, *Et la lune descend sur le temple qui fut* di *Images*, ma anche le sequenze vègule di *Après-midi*; quel verbo sonoro si ritroverà diastematicamente 'sacralizzato' da Messiaen nei *Vingt Regards sur l'Enfant Jesus*. Se in *Canope*, c'è tutto il *Marthyre*, – e molto delle *Six épigraphes antiques*, completate solo nel luglio del '14 –, *Feux d'artifice*, l'ultimo preludio dell'intera raccolta, nella sua a-tematicità, è veramente una porta sul tempo futuro: quello ancora da scrivere, ma che, proustianamente, proviene da un ricordo *léger, égal et lointain* (l'indicazione è a batt. 1). Debussy si avvicina a quel limite di sfruttamento delle risorse del pianoforte che verrà superato solo una quindicina d'anni più tardi da Cowell: il passaggio dall'esecuzione sulla *tastiera* all'esecuzione sulla *cordiera*. Eco melanconica. Riverbera in lontananza un accenno alla Marsigliese, nell'ombra della Guerra. Tutto finisce, tutto si trasforma. È memoria involontaria. È un tempo ritrovato.

---

79 Cfr. M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, Paris, 1954, p. 119.

FELLINI, ROTA E LE MUSICHE PER *LA DOLCE VITA*.  
IL PROCESSO CREATIVO DI UNA COLONNA SONORA  
CHE HA FATTO EPOCA

di Giada Viviani\*

### Presupposti e obiettivi della ricerca

Quando Fellini esordì con *Lo sceicco bianco* (1952), Rota aveva già scritto le colonne sonore di 60 film e portato a compimento almeno 83 opere non cinematografiche, quindi il regista non aveva del tutto esagerato affermando che il compositore «esisteva già come premessa»<sup>1</sup> per la sua carriera. *La dolce vita* (1960) è il loro sesto film e rappresenta una svolta fondamentale nella parabola artistica di entrambi gli autori: con esso, infatti, si compie «more than a major step in the evolution of Fellini's cinema»<sup>2</sup> e si apre «il decennio in cui Rota firma alcune tra le più importanti musiche per film del dopoguerra», tra cui *Rocco e i suoi fratelli*, *Il gattopardo* e *Otto e mezzo*. Il fatto che *La dolce vita* fosse un'opera d'eccezione era evidente già ai suoi contemporanei: famosissimo ancora prima di uscire,

---

\* **Giada Viviani.** Laureatasi con lode in Musicologia all'Università Ca' Foscari (Venezia), ha conseguito il dottorato presso l'Università di Friburgo (Svizzera) e un secondo dottorato in Storia delle Arti presso l'Università Ca' Foscari, nel cui ambito l'ateneo veneziano le ha conferito il Premio alla ricerca 2015. Ha maturato esperienze internazionali in Svizzera, Stati Uniti, Germania e Polonia, finanziata da borse del Ministero degli Esteri, Confederazione Elvetica, Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica, Paul Sacher Stiftung, Beinecke Library (Yale University). Ha fatto parte dello staff musicologico dell'Istituto per la Musica della Fondazione Cini (Venezia) e ha tenuto dei corsi presso l'Universität der Künste di Berlino. È stata assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Musicologia e Beni musicali dell'Università di Pavia e il Dipartimento Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università Roma Tre. I suoi ambiti di ricerca comprendono l'opera italiana dal Seicento all'Ottocento, la filologia musicale, il teatro sperimentale del secondo Novecento; i suoi saggi, scritti in diverse lingue, sono comparsi in pubblicazioni e riviste internazionali. Nel 2014 è uscita presso Il Saggiatore la sua nuova traduzione del *Trattato d'armonia* di Arnold Schoenberg nel 2018 ha pubblicato con la casa editrice Brepols una monografia sulle musiche di Nino Rota per *La dolce vita*.

- 
- 1 FEDERICO FELLINI, *L'amico magico*, in: *Fra cinema e musica del Novecento. Il caso Nino Rota dai documenti*, a cura di Francesco Lombardi, Firenze, Olschki, 2000, pp. 201-204: 202-203.
  - 2 PETER BONDANELLA, *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 132; SERGIO MICELI, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 324.

esso fu seguito dalla stampa nazionale e internazionale in tutti i passaggi della sua produzione, dalla definizione del soggetto, alla scelta degli attori, alle riprese, fino alle controversie che accompagnarono le sue prime proiezioni<sup>3</sup>. Oltre a sancire definitivamente il successo internazionale di Fellini e a contribuire in maniera determinante alla creazione del suo mito, *La dolce vita* ebbe un impatto senza precedenti presso il pubblico di tutto il mondo, «imponendosi come uno dei fenomeni di maggior spicco nell'universo mediatico dei primi anni '60»<sup>4</sup>.

Il presente articolo intende riassumere le ricerche sul processo creativo della colonna sonora di questo film, indiscussa pietra miliare della cinematografia internazionale, ricerche da me illustrate nel dettaglio nel libro *Nino Rota: La dolce vita. Sources of the Creative Process*<sup>5</sup>. Basandomi sulle fonti autografe del compositore, conservate nel Fondo Nino Rota presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia<sup>6</sup>, ho inteso ricostruire le tappe attraverso le quali la colonna sonora de *La dolce vita* ha progressivamente preso forma, a partire dalle prime considerazioni sull'atmosfera espressiva che ogni singolo pezzo musicale doveva suscitare, alla definizione delle durate e delle articolazioni interne dei brani in rapporto alle sequenze video, all'imbastimento della trama musicale in termini di temi, struttura armonica, moduli ritmici e scelte timbriche, fino alla messa a punto della partitura da utilizzarsi in sala d'incisione. L'obiettivo è consistito nella comprensione approfondita della prassi di lavoro adottata da Rota e Fellini per *La dolce vita* e, presumibilmente, per gli altri film del loro lungo connubio professionale, nella convinzione che solo entrando nel cuore stesso della loro fucina creativa possiamo capire come essi siano arrivati agli eccezionali esiti artistici che rendono celebre la loro produzione congiunta.

Sebbene Rota abbia composto musiche di altissimo livello per registi prestigiosi, la sua collaborazione con Fellini ha infatti raggiunto risultati ineguagliati, tanto che «si può parlare di musica da film “alla Rota-Fellini”»,

---

3 La stampa su *La dolce vita* uscita in Italia tra l'8 ottobre 1958 e il 20 maggio 1960 è raccolta e riprodotta in facsimile in *La dolce vita raccontato dagli Archivi Rizzoli*, a cura di Domenico Monetti e Giuseppe Ricci, Roma / Rimini, Centro Sperimentale di Cinematografia / Fondazione Federico Fellini, 2010. Gli estremi bibliografici della stampa internazionale sono forniti in *BiblioFellini*, a cura di Marco Bertozzi e Giuseppe Ricci, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, 2002-2004.

4 ANTONIO COSTA, *Federico Fellini. La dolce vita*, Torino, LINDAU, 2010, p. 7; cfr. anche PETER BONDANELLA, *The Cinema of Federico Fellini*, cit., p. 132.

5 GIADA VIVIANI, *Nino Rota: La dolce vita. Sources of the Creative Process*, Turnhout, Brepols, 2018.

6 La descrizione del Fondo Nino Rota e il relativo catalogo on-line sono disponibili alla seguente pagina: <http://archivi.cini.it/cini-web/istitutomusica/archive/IT-MUS-GUI001-000018/nino-rota.html>.

ma non alla “Rota-Visconti”, “Rota-Coppola”, “Rota-Zeffirelli”»<sup>7</sup>. Ciò è dovuto innanzitutto al carattere speciale del loro rapporto, basato su un’intensa sintonia umana e artistica dove la fiducia reciproca era pressoché illimitata. Se, infatti, Fellini trovò in Rota colui che sapeva creare l’esatta espressione musicale del mondo da lui narrato, Rota, da canto suo, ebbe in Fellini un interlocutore dotato di sensibilità e immaginazione musicale, con il quale confrontarsi costruttivamente durante il lavoro compositivo. Pur non avendo alcuna preparazione professionale nell’ambito musicale, il regista era capace di intuizioni molto felici riguardo alle caratteristiche melodiche, ritmiche e timbriche dei pezzi. Il loro rapporto professionale e di amicizia andava persino oltre la collaborazione per i film di Fellini: in diverse occasioni Rota poté rivolgersi a lui per chiedergli consigli riguardo a composizioni scritte per altri registi, dotati di minore consapevolezza sull’uso della musica in ambito cinematografico<sup>8</sup>. In Fellini, Rota trova dunque un «ispiratore», ovvero un artista «che sa costantemente stimolare grazie alla sua sensibilità e alle sue intuizioni che spaziano in molteplici campi, anche in quello musicale dove riesce sempre a capire le diverse situazioni, le cose giuste al momento giusto». Soprattutto, il compositore ci racconta come, nella sua esperienza, il regista fosse «una persona che sa mettere nelle condizioni per poter lavorare»<sup>9</sup>.

Se i risultati raggiunti dal connubio Fellini-Rota erano il frutto della profonda corrispondenza tra i loro mondi espressivi, altrettanto determinante fu la prassi di lavoro da loro adottata per elaborare le colonne sonore dei loro film. Ne abbiamo numerose testimonianze nelle dichiarazioni dei due artisti, i quali a distanza di anni tornano a descrivere con parole simili le medesime modalità di collaborazione: si tratta per lo più di interviste e scritti pubblicati in italiano, accessibili senza difficoltà agli studiosi grazie a recenti riedizioni<sup>10</sup>. La più interessante consiste nella trascrizione del programma televisivo *Colonna sonora*, al quale presero parte anche Fellini e Rota. Durante la prima puntata era stato proiettato un frammento da *Giulietta degli spiriti*, contenente l’episodio in cui la protagonista racconta della fuga del nonno con una ballerina incontrata al

7 PIER MARCO DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, Bari, Laterza, 1983, p. 76.

8 Cfr. l’intervista a Nino Rota pubblicato su «Tokio» il 10 marzo 1976, in: *Fra cinema e musica del novecento*, cit., pp. 186-187: 186.

9 *Conversazione con Nino Rota di Gideon Bachmann. Roma, 11 febbraio 1964. Lavorare con Federico...*, a cura di Roberto Calabretto, in: *L’undicesima Musa. Nino Rota e i suoi media*, a cura di Veniero Rizzardi, Rai-Eri, 2001, pp. 181-198: 182.

10 Cfr. TULLIO KEZICH, *La dolce vita di Federico Fellini*, Bologna, Cappelli, 1960; FEDERICO FELLINI, *Fellini on Fellini*, New York, Da Capo Press, 1996; *Fra cinema e musica del Novecento*, cit.; *Conversazione con Nino Rota di Gideon Bachmann*, cit.; *Colloquio con Nino Rota*, in: MICELI, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, cit., pp. 465-478; FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 2015.

circo. Questa visione offre il pretesto per mostrare agli spettatori il modo in cui Fellini e Rota collaboravano alla scrittura della colonna sonora: sul set televisivo è ricreata la situazione standard in cui i due lavoravano alla moviola, dove generalmente avevano a disposizione un pianoforte in modo che il compositore potesse far sentire i temi al regista man mano che li mettevano a punto.

Fellini inizialmente spiega a Rota (e agli spettatori) la sua concezione della sequenza appena vista, specificando la tinta espressiva che voleva ottenere anche grazie alla musica. In questo caso si assiste a un ricordo dell'infanzia della protagonista: per il regista era fondamentale rendere la trasfigurazione che i fatti avevano subito sia attraverso gli occhi di Giulietta bambina, sia attraverso i processi della sua memoria di adulta. Durante le riprese egli aveva utilizzato un brano musicale di sottofondo in modo da suggerire agli attori un'atmosfera espressiva e da guidare il ritmo della loro recitazione. Tali brani rimanevano incisi nella colonna guida dei rulli di montaggio, quindi Rota aveva la possibilità di sentirli alla moviola ed eventualmente di usarli come modello di riferimento. In questo caso si tratta dell'*Entrata dei gladiatori* di Julius Fučík, un brano molto amato da Fellini e da lui utilizzato in numerosi altri film, tra cui la stessa *Dolce vita*. Il compito di Rota consiste qui nel sostituirlo con una musica nuova, la quale però lo ricordi creando la medesima sensazione di assistere a un'immagine trasfigurata dalla memoria. Il compositore inizia così a improvvisare un tema al pianoforte in base ai suggerimenti di Fellini: stimolato a sua volta dalla proposta di Rota, il regista subito interviene per specificare meglio le sue richieste, non limitandosi più a tratteggiare l'atmosfera generale, ma dando delle precise indicazioni di carattere musicale (su sonorità, timbro, attacco). I tentativi di Rota proseguono e Fellini esplicita un'ulteriore idea sulla sincronizzazione dell'inizio del brano, che deve cadere in concomitanza con il movimento della ballerina sull'altalena; in questo modo, precisando gradualmente i risultati da raggiungere, viene messa a punto la versione definitiva della colonna sonora.

FELLINI: E qui siamo alla solita storia della «marcetta dei gladiatori». La faccenda sta così: che io sono stato molto tentato, francamente, di lasciare questo motivo nel film perché mi sembrava proprio il più immediatamente evocativo; quindi ho girato con questa marcetta di colore, che è la marcetta del circo. Come, nel fotografico, ho cercato di fare una specie di ricordo del circo, come può immaginarselo un bambino, qui ci vorrebbe, e tu solo, Nino, puoi farlo, una musica che rievocasse l'atmosfera del circo, che rievocasse la «marcetta dei gladiatori», ma fosse completamente diversa: cioè un ricordo della «marcetta dei gladiatori».

Mi rendo conto che è un discorso un po' confuso e anche un pochino difficile, però, proprio per seguire questa operazione che credo sia

abbastanza riuscita nel figurativo, si potrebbe fare la stessa cosa sulla colonna sonora: cioè dare il profumo della musica del circo a questa parte di *Giulietta degli spiriti*...

ROTA: Posso tentare: per esempio, un valzerino... ma si può vedere se con un altro ritmo viene fuori una cosa più adatta...

FELLINI: soprattutto più «fracassona». L'attacco deve essere proprio così, a chic, estremamente violento e «fracassone» come la musica del circo. Un tipo di sonorità estremamente vistosa, ma che nello stesso tempo possa prestarsi poi ad essere attenuata senza perdere di violenza, perché, poi, sotto, ci va il dialogo... Come faresti? Come fa il valzerino?

ROTA: Il valzerino fa così... (*eseguisce al piano*). L'atmosfera è sempre quella del *music-hall*. Basta fare...

FELLINI: Un attacco violento, questo attacco sulla ballerina che va indietro con l'altalena...

ROTA: Ecco... te lo posso far sentire al piano...<sup>11</sup>

Su simili testimonianze edite si è basata la maggior parte delle ricerche dedicate alla produzione cinematografica del connubio Rota-Fellini, tuttavia da alcuni anni gli studiosi hanno a disposizione ulteriori strumenti per ricostruire i loro procedimenti produttivi. Nella seconda metà degli anni '90, infatti, l'archivio personale di Nino Rota fu donato alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia, dov'è conservato tuttora sotto la curatela dell'Istituto per la Musica<sup>12</sup>. Al suo interno ci è pervenuta una ricca collezione di autografi che testimoniano i diversi stadi del processo compositivo per quasi tutta la produzione musicale di Rota<sup>13</sup>. Grazie alla loro analisi è possibile seguire nel dettaglio le sue modalità di lavoro, diversificate a seconda del genere musicale delle opere, ovvero è possibile ricostruire i diversi stadi attraversati dal processo compositivo, le modifiche introdotte, la loro tempistica e le motivazioni – estetiche o contingenti – alla loro origine. In particolare, lo studio delle fonti relative alle colonne sonore per i film di Fellini delinea un quadro che sostanzialmente corrisponde alle dichiarazioni sue e di Rota, tuttavia, come vedremo, emergono anche alcune differenze e una migliore precisazione dei singoli passaggi attraverso i quali i brani musicali hanno preso forma. Soprattutto, si ricavano alcune informazioni che possono essere ricostruite solo a partire dalla

11 Intervento di Fellini e Rota alla fine della prima puntata di *Colonna sonora. Viaggio attraverso la musica del cinema italiano*, a cura di Glauco Pellegrini, in: *Colonna sonora*, a cura di Glauco Pellegrini e Mario Verdone, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1967, pp. 18-53: 22-23.

12 Cfr. FRANCESCO LOMBARDI, *Pirati? Sirene? Una lettera di Federico Fellini*, «AAM-TAC», 4 (2007), pp. 145-151.

13 Oltre al già menzionato catalogo on-line del Fondo Nino Rota, per un inventario sommario delle fonti della musica da film di Rota si rimanda a *La filmografia di Nino Rota*, a cura di Fabrizio Borin, Firenze, Olschki, 1999, pp. XLV-LVII.

documentazione d'archivio, poiché non sono contenute né nelle loro dichiarazioni, né nei racconti di chi li ha conosciuti.

### Le fonti del processo compositivo: caratteristiche e funzioni

Tutti i documenti a cui il presente articolo fa riferimento sono conservati nel Fondo Nino Rota della Fondazione Giorgio Cini. Alle mie ricerche, infatti, non sono emerse altrove ulteriori fonti relative al processo compositivo della colonna sonora de *La dolce vita*: ho individuato alcuni materiali autografi di mano del compositore presso la biblioteca “Luigi Chiarini” del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, all'interno del Fondo Rizzoli Film, ma essi riguardano esclusivamente composizioni risalenti agli anni '40<sup>14</sup>. The Lilly Library presso l'Indiana University Bloomington conserva invece il dattiloscritto della sceneggiatura de *La dolce vita* di proprietà di Tullio Pinelli, sceneggiatore del film assieme a Ennio Flaiano e allo stesso Fellini: il dattiloscritto testimonia la medesima versione della sceneggiatura pubblicata in Tullio Kezich, ma riporta anche delle annotazioni manoscritte che non sono state qui prese in considerazione, perché non sono riconducibili né a Fellini, né a Rota<sup>15</sup>. I cambiamenti che esse testimoniano non influiscono mai sulla musica impiegata, il che è piuttosto scontato se si considera che la composizione è iniziata quando il film si trovava già nelle fasi conclusive del montaggio, mentre le modifiche sul dattiloscritto di Pinelli risalgono a momenti precedenti o contemporanei alle riprese. Forse alcune fonti musicali potrebbero essere confluite nell'archivio personale di Franco Ferrara, il direttore d'orchestra che incise la colonna sonora de *La dolce vita*, ma l'archivio è stato battuto all'asta presso l'agenzia Christie's di Roma il 4 giugno 2002<sup>16</sup>. Infine, tra i documenti del regista confluiti nella Fondazione Federico Fellini, attualmente conservati presso la Cineteca Comunale di Rimini, non compaiono materiali rilevanti per il processo compositivo delle musiche del film<sup>17</sup>. D'altronde, le fonti relative a *La dolce vita* presenti all'interno

14 I link alla descrizione del fondo e ai cataloghi della biblioteca sono accessibili dalla pagina [http://www.fondazioneesc.it/context.jsp?ID\\_LINK=129&area=29](http://www.fondazioneesc.it/context.jsp?ID_LINK=129&area=29).

15 Il dattiloscritto si trova alla collocazione Pinelli mss.1968-1983, Box 4; i link alla descrizione del fondo sono accessibili dalla pagina <http://www.indiana.edu/~liblilly/lilly/mss/index.php?p=pinelli>. La sceneggiatura è stata pubblicata in TULLIO KEZICH, *La dolce vita di Federico Fellini*, cit., pp. 131-243.

16 L'Archivio Franco Ferrara è stato battuto come Lot 544 dell'asta 2411, intitolata *Libri, Autografi e Stampe - Books, Autographs and Prints*: partendo da una base d'asta di € 2000, ha realizzato un prezzo finale di € 2232. Una descrizione sintetica dell'archivio e le informazioni riguardo all'asta reperibili al seguente indirizzo: [http://www.christies.com/Lotfinder/lot\\_details.aspx?hdnSaleID=17944&LN=544&intsaleid=17944&sid=4f979f81-6f40-4efe-ae0f-9cb44cf112b5](http://www.christies.com/Lotfinder/lot_details.aspx?hdnSaleID=17944&LN=544&intsaleid=17944&sid=4f979f81-6f40-4efe-ae0f-9cb44cf112b5).

17 Per informazioni sul patrimonio e i servizi della Cineteca Comunale di Rimini, si rimanda alla pagina <http://www.bibliotecagambalunga.it/cineteca>.

del Fondo Nino Rota offrono un quadro pressoché esaustivo della genesi della colonna sonora, per cui è fondato ritenere che le eventuali lacune in tale documentazione siano minime.

I materiali autografi che ci sono pervenuti per la colonna sonora de *La dolce vita* corrispondono alle tipologie delle fonti che generalmente caratterizzano la musica da film di Nino Rota. Per quanto riguarda la musica da film di Rota, le fonti autografe si suddividono quasi sempre in tre categorie: si hanno degli appunti verbali, annotati su fogli sciolti o in block-notes, degli abbozzi musicali più o meno elaborati e delle partiture orchestrali complete. Sebbene tali tipologie di fonti assolvano tendenzialmente una specifica funzione nella genesi dei pezzi, esse non corrispondono in maniera lineare e univoca ai singoli stadi del processo compositivo, ma interagiscono l'una con l'altra secondo dei rapporti talvolta molto complessi. Per comprendere la genesi dei vari pezzi, dunque, le loro fonti devono essere sempre analizzate in maniera comparata, tornando dall'una all'altra man mano che si avanza nella stratigrafia degli interventi compositivi in esse contenuti.

Tra gli autografi di Rota, sono le annotazioni verbali a fornire la più diretta testimonianza delle modalità di collaborazione tra i due artisti, poiché in diversi punti hanno registrato fedelmente le parole dette dal regista per indirizzare il lavoro del compositore. La mia ricerca, dunque, è partita proprio dal block-notes: innanzitutto ho appurato che, a differenza da quanto è stato scritto<sup>18</sup>, la prassi di Rota di lavorare con annotazioni verbali non è legata in maniera specifica alla sua collaborazione con Fellini, poiché se ne trova testimonianza fin dal 1945, con il film *Lo sbaglio di essere vivo* del regista Carlo Ludovico Bragaglia. L'abitudine del compositore di servirsi di annotazioni verbali come materiale preparatorio per le colonne sonore non solo ha preceduto l'inizio della sua collaborazione con Fellini, ma è anche continuata nei decenni successivi in connessione a numerosi film di altri registi. Si tratta quindi di uno strumento di lavoro elaborato e utilizzato da Rota in maniera autonoma, da lui applicato in maniera specifica alla musica da film e non agli ulteriori generi musicali che costituiscono il suo nutrito catalogo: è una tipologia di fonte, infatti, che non trova alcun riscontro nella sua produzione non destinata al cinema<sup>19</sup>. Come supporto per la redazione di tali annotazioni il compositore ha utilizzato indifferentemente fogli sparsi e/o block-notes, senza che i contenuti e la forma degli appunti mutino nelle diverse tipologie di fonti in cui compaiono.

18 Cfr. EUGENE RIZZO, *Fellini's Musical Alter Ego. Nino Rota: How They Work*, in: *Fra cinema e musica del Novecento*, cit., pp. 177-179: 178.

19 Cfr. *Nino Rota: Catalogo critico delle composizioni da concerto, da camera e delle musiche per il teatro*, a cura di Francesco Lombardi, Firenze, Olschki, 2009.



Anche se esistono appunti di Rota su fogli sparsi già a partire da *Lo sceicco bianco*, *La dolce vita* è il primo tra i film di Fellini per il quale ci è pervenuto il block-notes. Esso registra diversi stadi del processo creativo della colonna sonora, testimoniando almeno due visioni integrali del film da parte del compositore, più diversi interventi su singole sequenze. Le annotazioni costituiscono un dettagliato resoconto del lavoro svolto dai due artisti fin dai primissimi passi, permettendoci di seguire l'intero percorso attraverso il quale hanno progressivamente messo a punto la colonna sonora. Ne emergono leggere divergenze rispetto alla versione definitiva del film: ciò indica che Rota ha lavorato durante gli stadi finali del montaggio e prima del doppiaggio, come dimostrano i numerosi riferimenti alla colonna guida registrata in presa diretta nel corso delle riprese. Per orientarsi all'interno del film il compositore assumeva come punti di riferimento i numeri dei singoli rulli di montaggio, che annotava in cifre romane, per cui è possibile ricostruire con un alto grado di approssimazione la struttura che aveva il film nel momento in cui il compositore vi stava lavorando. I numeri dei rulli permettono inoltre di collocare all'interno delle sequenze i vari brani musicali, anche quelli che alla fine sono stati scartati, ma per i quali esistono delle fonti musicali. Per la ricchezza e varietà delle informazioni in esso contenute, il block-notes rappresenta dunque un prezioso strumento sia per ricostruire la genesi della colonna sonora, sia per comprendere come Fellini ha perfezionato il montaggio finale del film.

L'abbondanza delle fonti autografe pervenuteci per la colonna sonora de *La dolce vita* ha reso possibile uno studio esaustivo del processo compositivo e delle modalità di collaborazione tra Rota e Fellini. Ne è risultato un quadro ampio e complesso, pertanto si è deciso di focalizzare la discussione sulle questioni più rilevanti, scegliendo per ognuna di esse un caso esemplificativo che è stato analizzato nei dettagli. Ognuna delle prossime quattro sezioni, dunque, affronta una delle problematiche compositive che hanno svolto un ruolo determinante nella scrittura della musica per *La dolce vita*.

## Il processo compositivo delle sequenze

Per ricostruire la prassi compositiva standard seguita da Rota ne *La dolce vita* ho scelto come caso esemplificativo la sequenza della visita a San Pietro: tra le sue fonti si instaurano dei rapporti abbastanza lineari, quindi è possibile comprendere con relativa facilità le modalità in cui Rota e Fellini lavoravano. Altre sequenze sono caratterizzate da un maggiore grado di complessità, o perché più lunghe, o perché hanno subito svariate modifiche prima di arrivare alla formulazione definitiva; anche nei casi più complessi, però, di norma si replicano le medesime problematiche

esemplificate dalla sequenza di San Pietro, soltanto amplificate su una scala maggiore<sup>20</sup>.

Questa sequenza, dunque, costituisce un ottimo punto di riferimento per illustrare le problematiche generali del processo compositivo: si inizia dal block-notes, il quale riveste un ruolo di primaria importanza nell'elaborazione dei brani della colonna sonora, essendo lo strumento attraverso il quale si compiono diversi stadi genetici, dalle prime indicazioni di Fellini fino all'impostazione quasi definitiva delle partiture. Il lavoro nel block-notes sulla sequenza di San Pietro avviene in tre passaggi: nel primo Rota annota poche idee generali sul carattere della musica e sulle dissolvenze; nel secondo analizza dettagliatamente i cronometraggi degli accadimenti più significativi della sequenza; nel terzo stabilisce l'esatto decorso del brano fissandolo in una sorta di canovaccio verbale. Il secondo e il terzo passaggio presentano a loro volta una stratigrafia delle annotazioni, dimostrando che Rota è tornato più volte a variare e perfezionare le sue idee. Le diverse caratteristiche esteriori permettono inoltre di determinare quali annotazioni sono state scritte dal compositore mentre guardava il film alla moviola e quali, invece, in condizioni più agevoli, dove aveva tempo di vagliare le proprie scelte.

Lo studio comparato delle fonti ha dimostrato che, in questa sequenza come anche altrove, la stesura dell'abbozzo è avvenuta in parallelo alle annotazioni del block-notes caratterizzate dalla grafia più accurata, successive a quelle più rapide scritte alla moviola. Dopo aver preso nota delle indicazioni di Fellini e aver condotto un'analisi dettagliata delle sequenze, Rota individua i temi musicali improvvisandoli, dopodiché perfeziona la scrittura dei brani redigendo le annotazioni verbali sul block-notes e gli abbozzi musicali, che controlla al pianoforte man mano che prosegue nel lavoro. I singoli brani raggiungono la loro formulazione pressoché definitiva in queste fonti, mentre nel passaggio dagli abbozzi alle partiture orchestrali Rota si limita quasi sempre a mettere a punto l'orchestrazione e i cronometraggi, già impostati in precedenza, per poi riservarsi eventualmente di perfezionare gli ultimi dettagli durante le sessioni di registrazione. Il processo compositivo, dunque, si compiva quasi interamente tra le improvvisazioni al pianoforte, le annotazioni verbali nel block-notes e gli abbozzi musicali: sono le fasi alle quali Fellini partecipava in maniera attiva, sedendo accanto a Rota alla moviola e al pianoforte, mentre alla definizione dell'orchestrazione contribuiva solo attraverso indicazioni generali sulla sonorità da lui immaginata per ogni sequenza.

20 Per orientarsi tra le sequenze in cui è suddivisa *La dolce vita* rimando alla *Table 3 – The music for La dolce vita: the autograph sources*, in: VIVIANI, *Nino Rota: La dolce vita*, cit., pp. 39-44; oltre a illustrare la struttura del film, la tabella identifica tutti i brani musicali che compaiono in ogni sequenza e vi pone in relazione le corrispondenti fonti genetiche, suddivise tra block-notes, abbozzi musicali e partiture.

## I titoli di testa e di coda

In questa e nelle prossime due sezioni la discussione si focalizza sull'utilizzo di tecniche compositive e materiali musicali peculiari, per i quali Rota ha elaborato degli approcci che in parte esulano dal suo processo compositivo standard. Parleremo qui di come è stata gestita la scrittura dei titoli di testa e di coda, i quali ne *La dolce vita* si distinguono dalle altre parti della colonna sonora perché non necessitano di essere sincronizzate con alcun accadimento visivo. Ciò si ripercuote sullo stato delle fonti: mancano, infatti, le fasi normalmente testimoniate nel block-notes, nelle quali Rota studia le sequenze e poi imposta il decorso dei brani attraverso dettagliati canovacci verbali; la sua unica esigenza, per queste sezioni, è calcolarne la durata. Per quanto invece riguarda le fonti musicali, i titoli di testa presentano la situazione più complessa dell'intera colonna sonora, poiché ci sono pervenute ben tre diverse versioni della partitura orchestrale. Grazie ad esse riusciamo a ricostruire il processo compositivo nello stadio della partitura orchestrale, il quale per gli altri brani non è documentato o non è rilevante. Esaminando le modifiche apportate tra una versione e l'altra, emerge una genesi alquanto sofferta, che in parte contraddice le dichiarazioni di Fellini sulla natura estemporanea dell'invenzione rotiana: anche qui, come nelle sequenze, l'improvvisazione al pianoforte è servita per individuare gli spunti tematici, ma la scrittura vera e propria del brano ha richiesto al compositore un lavoro ponderato.

L'accuratezza con cui Rota ha messo a punto la partitura dei titoli di testa corrisponde all'importanza che Fellini attribuiva a questo pezzo, il quale doveva riuscire a rendere con immediatezza l'atmosfera complessiva del film, in maniera da immergervi lo spettatore fin dalle primissime battute della musica. Nella concezione del regista, ciò doveva esprimersi nel colore del suono dell'orchestra: nelle tre versioni della partitura vediamo infatti come Rota abbia svolto un lavoro capillare sull'orchestrazione, perfezionando progressivamente la sonorità. La struttura del brano, invece, era impostata nella sua formulazione quasi definitiva già nell'abbozzo e nelle tre versioni della partitura ha subito solo degli aggiustamenti di impatto circoscritto.

L'importanza dei titoli di testa nell'economia del film è confermata anche dal fatto che diversi altri brani della colonna sonora derivano dalle sue tre versioni, con le quali condividono sia precisi temi e moduli di accompagnamento, sia alcune caratteristiche fisiche delle fonti, diverse da quelle degli altri pezzi. È interessante notare come per tutti questi brani esistano gli abbozzi, mentre Rota avrebbe potuto basarsi sulle fonti dei titoli di testa, scrivendo direttamente le partiture orchestrali. Tale osservazione vale soprattutto per i titoli di coda, i quali riprendono pressoché alla lettera le bb. 48-51 della prima versione orchestrale dei titoli di testa, quindi il passaggio diretto da partitura a partitura sarebbe risultato

agevole. Anche per i titoli di coda, invece, esiste un abbozzo, dove il compositore ha lavorato soprattutto sulle dinamiche, in maniera da mutare la direzionalità e, quindi, il significato delle battute rispetto alla loro formulazione originaria. In questo, come negli altri brani derivati dai titoli di testa, lo studio delle fonti ha dunque dimostrato che il riutilizzo di elementi musicali preesistenti non avveniva mai in maniera meccanica o superficiale, ma Rota vi lavorava con cura per riadattare tali materiali alle esigenze specifiche del nuovo contesto.

### Gli effetti sonori e gli episodi improvvisativi

Se finora ci siamo occupati della genesi compositiva di brani di senso compiuto, affrontiamo ora la questione degli episodi musicali non strutturati, i quali danno l'impressione di essere dei fenomeni sonori casuali oppure il frutto di un'esecuzione estemporanea. Si era già ipotizzato sulla base di testimonianze orali che Rota avesse curato l'allestimento di alcuni di questi materiali, ma ora ne abbiamo anche la conferma documentaria grazie alle fonti autografe a noi pervenute. Come si evince dalle annotazioni nel block-notes, anche in questo caso l'impulso iniziale è venuto dallo stesso Fellini, il quale aveva espresso a Rota l'esigenza di utilizzare materiali sonori non strutturati in almeno due situazioni, ossia nell'episodio del tentato suicidio di Emma e nella sequenza del ricevimento a casa di Steiner. Nel primo caso l'intenzione del regista era che della «musica (non melodica)» producesse degli «effetti metafisici» sotto le inquadrature ambientate all'ospedale: in una prima fase Rota prende nota nel block-notes dell'estensione e del carattere generale di questi pezzi, mentre in una seconda ne stabilisce l'esatto svolgimento attraverso un misto di annotazioni verbali e notazione musicale. Ne dovevano risultare quattro brani (nn. 10-13), di cui i primi tre erano caratterizzati da una sintassi basata sull'accostamento e la sovrapposizione paratattica di tre moduli che non subivano alcuna evoluzione nel corso del pezzo, né interagivano a vicenda. Ciò dava origine a un tessuto sonoro che poteva essere reiterato *ad libitum* e interrotto in qualunque punto, anche sfruttando ulteriori combinazioni dei tre moduli, poiché questi ultimi non erano legati da nessun vincolo di consequenzialità. Con tali espedienti Rota realizzava l'idea della «musica (non melodica)» espressa da Fellini.

Sebbene i pezzi nn. 10-12 fossero stati impostati con precisione nel block-notes e negli abbozzi, sono stati eliminati prima delle sessioni di registrazione, come attesta l'assenza di partiture orchestrali ad essi connesse. Al loro posto, nella versione definitiva della colonna sonora si è scelto invece di valorizzare i rumori specifici delle situazioni, ovvero il rombo dei motori della moto e dell'automobile, il campanello a casa di Marcello e in ospedale. Ciò ha mutato profondamente la rete di legami interni che ponevano in relazione l'avventura notturna di Maddalena e Marcello e

il tentato suicidio di Emma, abbinati originariamente ai nn. 10-12, con il mondo di via Veneto, rappresentato sia nel n. 5 che nel n. 47: questi sono infatti gli unici pezzi della colonna sonora basati sul materiale tematico della coda dei titoli di testa. Anche se i nn. 10-12 non compaiono nella versione definitiva del film, lo studio delle fonti ci permette dunque di comprendere quale funzione dovevano svolgere nell'economia complessiva del film, offrendoci delle nuove chiavi interpretative per le situazioni nelle quali essi dovevano comparire.

Si registrano dei fenomeni analoghi nella sequenza del ricevimento a casa di Steiner, dove inizialmente erano previsti due interventi di «musica elettronica» che poi sono stati invece sostituiti con episodi musicali di significato più o meno compiuto. Anche in questo caso il lavoro di Rota e Fellini è stato lungo e capillare: lo testimoniano le annotazioni nel block-notes riconducibili a tre diverse fasi genetiche, dove il decorso musicale della sequenza, pur mantenendo l'ossatura iniziale, diventa progressivamente più complesso e diversificato. Nella sua formulazione definitiva, la sequenza è attraversata da una trama sonora quasi ininterrotta che contempla musica diegetica per l'intera durata del ricevimento, eseguita alla chitarra dall'ospite "orientale". L'intenzione di Rota e Fellini era di creare l'impressione di un'esecuzione estemporanea a partire da temi riconoscibili della colonna sonora, continuando così quel gioco di ambiguità tra dimensione diegetica ed extradiegetica che ricorre più volte ne *La dolce vita*. In realtà, le fonti musicali dimostrano che in tutta la sequenza non è stato lasciato nessun spazio all'improvvisazione, poiché Rota ha mantenuto un totale controllo autoriale su ogni episodio musicale. A parte la canzone «I'm Goin' Away», tutta la musica che sentiamo suonare alla chitarra trova infatti completa testimonianza all'interno degli abbozzi: in essi Rota non ha lasciato nessun spazio all'improvvisazione, ma al contrario ha fissato per iscritto ogni dettaglio della scrittura, prestando però grande attenzione a impostare la sintassi musicale in modo da creare l'effetto di un'esecuzione apparentemente estemporanea.

Come nell'episodio del tentato suicidio di Emma, anche per la sequenza del ricevimento a casa di Steiner il block-notes testimonia un lungo lavoro di progressiva definizione dei brani musicali, durante il quale diversi materiali sonori previsti all'inizio sono successivamente sostituiti da altri. Poiché tutte queste musiche riprendono ulteriori momenti della colonna sonora, la loro sostituzione ha cambiato la rete di rimandi interni da esse creati tra luoghi diversi del film. Lo studio del processo genetico della sequenza ha permesso di ricostruire le intenzioni originarie di Rota e Fellini, in parte diverse dalla formulazione che hanno accettato come definitiva: tali cambiamenti portano in luce i significati che in diverse fasi genetiche sono attribuiti a specifici momenti della sequenza, per cui ne ricaviamo un ulteriore ausilio alla loro interpretazione.

Dagli esempi esaminati emerge dunque che i materiali sonori usati sono stati attentamente pianificati da Fellini e Rota anche quando devono creare l'impressione di non essere brani strutturati, come avviene nel caso della «musica (non melodica)» o degli episodi apparentemente improvvisativi. Fissati per iscritto dopo un ponderato lavoro compositivo, la loro presenza non è mai casuale, ma s'inserisce in una densa rete di rimandi che attraversa l'intero film, suggerendo il significato e le implicazioni delle situazioni in cui appaiono.

### Riutilizzo di musica preesistente

In quest'ultima sezione si esplora un argomento già segnalato nella letteratura scientifica, il quale però non era ancora stato studiato con l'approccio della critica genetica<sup>21</sup>. Il ricorso sistematico all'intertestualità endogena ed esogena costituisce infatti un tratto caratteristico dell'intera produzione musicale di Nino Rota. Tale prassi non può non trovare la sua piena espressione ne *La dolce vita*, dove la colonna sonora doveva ricreare uno spaccato della società dell'epoca caratterizzandola con le musiche allora in voga, facilmente riconoscibili per gli spettatori del 1960<sup>22</sup>. La consapevolezza con cui sono stati usati simili espedienti emerge in maniera inequivocabile dalle fonti autografe: il riutilizzo di musiche preesistenti non risulta mai un'operazione semplice e acritica, ma comporta sempre un attento controllo da parte di Rota e accurate operazioni di rielaborazione di tali materiali in modo da integrarli in un pensiero compositivo complessivo. Sia la provenienza delle musiche preesistenti che le modalità del loro utilizzo sono diversificate a seconda delle esigenze espressive dello specifico contesto in cui compaiono: si assiste a brani scritti in un dato stile, all'imitazione di melodie di altri autori, a partiture composte su temi preesistenti, fino all'incastonatura di intere canzoni altrui all'interno di sezioni musicali "originali". Rota e Fellini hanno inoltre sfruttato la notorietà di simili materiali per creare una rete di rimandi interni che risultavano facilmente riconoscibili allo spettatore dell'epoca, conferendo così significati decifrabili ai momenti del film legati da simili relazioni.

Proponiamo qui due casi esemplificativi di diverse modalità di utilizzo

21 Cfr. GIOVANNI MORELLI, *Mackie? Messer? Nino Rota e la quarta persona singolare del soggetto lirico*, in: *Storia del candore. Studi in memoria di Nino Rota nel ventesimo della scomparsa*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 2001, pp. 355-429; RICHARD DYER, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, Londra, Palgrave MacMillan, 2010; EMILIO SALA, *Ossessione sonora, mimetismo e familiarità perturbata nelle musiche di Nino Rota per La dolce vita di Fellini*, «AAM-TAC», 7 (2010), pp. 127-140.

22 Cfr. EMILIO SALA, *Palimpsest, Mediation, Déjà entendu-Effect: The Musical Dramaturgy of Federico Fellini and Nino Rota's La dolce vita*, in: *Music, Memory, Nostalgia and Trauma in European Cinema after the Second World War*, a cura di Michael Baumgartner ed Ewelina Boczkowska, New York, Routledge, in corso di stampa.

di materiali preesistenti. Il primo riguarda la scrittura di brani originali che imitano melodie di altri autori e/o creano un tessuto musicale nuovo a partire da temi preesistenti. Come punto di partenza si è scelta l'accusa di plagio che la Universal Edition di Vienna aveva rivolto a Rota per una melodia della colonna sonora de *La dolce vita*, riguardo alla quale la casa editrice aveva rilevato delle forti analogie con *Die Moritat von Mackie Messer* da *Die Dreigroschenoper* di Bertolt Brecht e Kurt Weill. Le vicende del contenzioso sono note<sup>23</sup>, ciò che invece poniamo in evidenza in questa sede è che, attraverso questo caso, emerge la vera concezione di Rota riguardo al riutilizzo di materiali preesistenti: egli la considerava una normale e assolutamente legittima prassi compositiva, praticata da secoli anche dai più grandi compositori. Secondo Rota, l'atto creativo può infatti dirsi compiuto a prescindere che una composizione sia interamente originale o si basi su materiali preesistenti, la cosa fondamentale è il modo in cui l'autore se ne appropria sottoponendoli a una propria, personale rielaborazione<sup>24</sup>.

Lo studio delle fonti ha dimostrato che la somiglianza tra il tema incriminato de *La dolce vita* e *Die Moritat von Mackie Messer* non è affatto casuale, poiché il pezzo era stato utilizzato da Fellini come sottofondo musicale durante le riprese a Bassano di Sutri. Di conseguenza esso era presente nella colonna guida dei rulli di montaggio, come lo stesso Rota ha annotato nel block-notes. Il regista voleva che la ballata di Weill rimanesse anche nella versione definitiva del film, mentre il compositore non lo riteneva opportuno, poiché il pezzo aveva una connotazione troppo specifica. Il block-notes testimonia così l'esistenza di due soluzioni alternative per il n. 50, ossia il brano della colonna sonora dove il tema doveva comparire: la prima consiste in un pezzo originale, mentre la seconda prevede il semplice riutilizzo della ballata. Alla fine Fellini dovette optare per la prima, non avendo ottenuto le autorizzazioni necessarie per la seconda: Rota scrisse comunque una melodia che ricreava alcune caratteristiche di quella di Weil e la fece interagire con due suoi temi preesistenti, uno proveniente dalla stessa *Dolce vita*, l'altro da un radiodramma da lui composto l'anno prima. Per il n. 50, dunque, il compositore non ha avuto la necessità di inventare i temi tramite l'improvvisazione al pianoforte: pur mancando questa fase genetica, le fonti autografe testimoniano un percorso assolutamente identico ai brani interamente originali, a partire dalla definizione della struttura negli appunti verbali del block-notes, proseguendo con il

23 Cfr. *Fra cinema e musica del Novecento*, cit., pp. 88-100.

24 Cfr. *Nino Rota compositore del nostro tempo*, a cura di Dinko Fabris, Bari, Orchestra Sinfonica di Bari, 1987, p. 103; GUIDO VERGANI, *Intervista a Nino Rota*, in: DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, cit., p. 48.

perfezionamento della scrittura musicale negli abbozzi fino alla formulazione definitiva del brano nella partitura orchestrale. Vista l'estrema facilità d'invenzione melodica che caratterizzò Rota per tutta la sua carriera, se ne deduce che il riutilizzo di temi preesistenti non accelerasse in maniera significativa il processo compositivo. Tale espediente, dunque, non serviva a risparmiare tempo, ma rispondeva ad altre esigenze, in particolare a quella di inserire in determinate situazioni del film delle musiche che lo spettatore fosse in grado di riconoscere, così da generare delle associazioni semantiche facilmente comprensibili.

Il secondo caso illustra la prassi degli (auto)imprestiti, ossia del riutilizzo di musica nota inserita nella colonna sonora esplicitamente, quindi dichiarandola in quanto tale nel programma della S.I.A.E. Il lavoro di Rota nel block-notes ne porta testimonianza per l'intera durata del film: le sue annotazioni si confrontano costantemente con la traccia sonora già impostata da Fellini durante le riprese, rispetto alla quale Rota pianifica la propria strategia compositiva. Mentre guarda il film alla moviola, infatti, egli prende nota dei brani registrati nella colonna guida e scrive se mantenerli o meno; nel primo caso, si limita a indicare il titolo del brano e la sua durata complessiva, mentre nel secondo segnala se deve imitarne alcune caratteristiche, oppure se deve scrivere della musica del tutto nuova. La sostituzione dei brani della colonna guida ha comportato delle inevitabili difficoltà nella gestione dei rapporti tra musica e immagine, dovendo rispettare la sincronizzazione audiovisiva già impostata durante le riprese, quindi pure in questo caso non sono state considerazioni di facilità o velocità di lavoro a determinare le scelte.

Tra le numerose occasioni in cui si sentono brani noti allo spettatore dell'epoca, la sequenza dell'Orgia finale ne propone la successione in assoluto più lunga e più complessa, di conseguenza è stata scelta per discutere tale fenomeno. Le annotazioni nel block-notes ad essa riferite testimoniano un progetto complessivo per le musiche che vi vengono utilizzate, le quali applicano modalità compositive differenziate: le accumuna l'attenzione per le scelte effettuate da Fellini nel play-back e una spiccata tendenza a sfruttare materiali sonori preesistenti di provenienza sia endogena che esogena. Nel capitolo la discussione si è focalizzata sulla canzone *Why Wait* di Pérez Prado, la quale compare nella sequenza come n. 76 bis, incastonata tra due numeri di musica "originale" (nn. 76 e 77) assieme ai quali forma un episodio musicale unitario. Tale accostamento tra due pezzi scritti *ex novo* e una canzone preesistente rende più efficace il confronto tra i due diversi approcci compositivi: le differenze emergono fin dal block-notes, le cui annotazioni si soffermano a delineare nel dettaglio il decorso dei nn. 76 e 77, impostando il consueto canovaccio verbale, mentre per il n. 76 bis si limitano a menzionare la presenza di *Why Wait*. Simili trascrizioni hanno sostituito gli abbozzi, di cui hanno



assunto la funzione di materiale preparatorio per l'elaborazione della partitura.

Un'ulteriore differenza emerge nell'elaborazione della versione orchestrale, poiché, pur intervenendo in maniera capillare sul tessuto musicale di *Why Wait*, Rota si è impegnato a salvaguardare l'autorialità di Pérez Prado. Il suo lavoro si è infatti concentrato sulla gestione degli strumenti nell'orchestrazione e, quando ha aggiunto frammenti motivici non previsti nello spartito pianistico, si tratta esclusivamente di parti interne finalizzate a rendere più denso l'accompagnamento. Soprattutto, Rota è stato attento a non "contaminare" la canzone con i materiali tematici della colonna sonora, mentre elementi tratti da *Why Wait* – la melodia principale e le figurazioni di accompagnamento – sono stati integrati nel tessuto musicale dei nn. 76 e 77. L'effetto all'ascolto è quello di un blocco unitario, una sorta di unico brano suddiviso in tre sezioni, di cui la prima prepara l'ingresso di *Why Wait* proponendone solo le figurazioni di accompagnamento, mentre la terza prosegue la canzone senza soluzione di continuità, intrecciandovi i due temi della prima. Le fonti stesse sono preparate in modo da innestarsi l'una nell'altra, ma distinguendo chiaramente le responsabilità autoriali della musica in esse contenuta. La tecnica utilizzata da Rota si richiama dunque al collage, dove non è rilevante la novità né la provenienza dei materiali, che può essere molto eterogenea, ma l'atto artistico risiede nel montaggio effettuato dall'autore.

## Conclusioni

Le ricerche condotte sulle fonti d'archivio hanno dunque confermato le dichiarazioni di Rota e Fellini e le testimonianze riguardo alle loro modalità di lavoro, ma hanno anche rivelato un quadro assai più complesso e una maggiore meticolosità nell'approccio rispetto all'immagine di spontaneità d'invenzione che gli autori stessi hanno diffuso. Si è innanzitutto chiarito il ruolo svolto dall'improvvisazione nel processo creativo, che effettivamente serviva da fondamentale strumento per l'invenzione dei temi, ma era poi seguito da un lavoro compositivo capillare attraverso il quale veniva progressivamente messa a punto la versione definitiva dei brani. Lo studio delle fonti ha inoltre permesso di accertare il grado e le modalità di condivisione del processo creativo della colonna sonora da parte di Rota e Fellini, i quali lavoravano a stretto contatto nelle fasi testimoniate nel block-notes e negli abbozzi, mentre la responsabilità delle partiture era assunta prevalentemente dal compositore. Sebbene sia stato possibile riconoscere una prassi compositiva standard, si sono infine individuate ulteriori tecniche di trattamento degli eventi sonori, finalizzati alla realizzazione di precisi effetti narrativi e/o espressivi.

In tutti i casi esaminati emerge una grande attenzione per l'impatto

della musica sulla drammaturgia, alla quale apporta un proprio contributo semantico attraverso la fitta rete di rimandi che essa instaura con brani interni ed esterni al film. La genesi delle musiche de *La dolce vita* è stata ponderata nei minimi dettagli, denotando da parte di Fellini e Rota un forte controllo autoriale e una spiccata consapevolezza sia nell'utilizzo dei diversi mezzi linguistici, sia nella loro reciproca interazione. La colonna sonora, così, aderisce totalmente alla concezione complessiva del film, di cui viene a costituire una componente imprescindibile, e partecipa in maniera determinante alla creazione di uno dei massimi capolavori del cinema occidentale.



## IL CARRETTO DI P ARPIGNOL

### IMMAGINARIO ARCHETIPICO DELLA DRAMMATURGIA PUCCINIANA

di Giovanna Morelli\*

#### La religione della bellezza

Questo studio nasce da un trentennale confronto – in sede didattica e scenica – con la interpretazione “canta-attoriale” e registica della drammaturgia musicale, parallelamente ad una ricerca nell’ambito della narrazione e della psicologia archetipica. Nell’ottica di queste discipline il teatro d’opera può rivestire una particolare importanza: il “trattamento” musicale dei personaggi e delle storie interiorizza il dato drammaturgico, lo trasferisce in una sorta di *inner space* o *spazio dell’anima* che orienta e amplifica il *pathos* della parola. L’interazione tra il testo verbale e il testo musicale che lo interpreta rende esplicita la dinamica tra la componente personale e quella trans-personale, tra il personaggio e la forza psichica, il tema archetipico che lo muove. Si pensi alla prima entrata in scena di Butterfly, nell’omonima opera di Giacomo Puccini<sup>1</sup>, alla sua voce moltiplicata dal coro che la accompagna e si avrà esperienza di questo *pathos*

---

\* **Giovanna Morelli**, laureata in pedagogia a indirizzo filosofico. Ha appreso i fondamenti dell’arte mimica con L. Kemp, M. Marceau e Y. Lebreton. È stata assistente alla regia di Franco Enriquez, Virginio Puecher e Aldo Trionfo e collaboratrice per vari anni di Sylvano Bussotti, al quale ha dedicato il volume *Dopo il melodramma. Il teatro lirico di Sylvano Bussotti*, Pisa, ETS, 2009. Regista di teatro lirico, ha lavorato presso i più importanti enti e festivals italiani – dalla Scala di Milano al Comunale di Firenze, dal Massimo di Palermo al Pucciniano di Torre del Lago – e scritto testi per il teatro musicale. *L’Orchestra Doremì*, una sua opera per l’infanzia su musiche di Gaetano Giani-Luporini, della quale ha curato la regia, è andata in scena per il 46° Maggio Musicale Fiorentino, Teatro della Pergola. Dal 1989 è docente di Arte Scenica presso l’ISSM “L. Boccherini” di Lucca. È inoltre docente al *Master in direzione artistica e management musicale*-Lucca e ha tenuto lezioni presso il *Master in Artiterapie a orientamento psicofisiologico* di Roma. Già membro dell’Associazione Nazionale dei Critici di teatro (ANCT) e iscritta all’ordine nazionale dei Giornalisti-elenco Pubblicisti. Parallelamente all’attività teatrale e didattica scrive e svolge ricerca nell’ambito delle scienze umane con numerose pubblicazioni saggistiche al suo attivo. Specializzata presso la scuola superiore *Philo*-pratiche filosofiche di Milano, è analista biografico a orientamento filosofico (socio SABOF).

1 *Madama Butterfly*, tragedia giapponese in tre atti. Libretto di G. Giacosa e L. Illica. Prima rappresentazione Brescia 1904.

trans-personale: non è solo *una* donna che arriva, è un archetipo, qualcosa di espanso oltre i confini psichici individuali.

In ragione della forte coerenza del suo *pathos* e delle sue figure, la “librettistica” del teatro pucciniano – pur nella differenziazione delle trame e dei loro contesti – rappresenta un fertile terreno di studio per la ricerca archetipica, tesa a evidenziare le “note psichiche di fondo”, quelle da cui l’artista stesso è vissuto. Come scrive Carl Gustav Jung a proposito del Faust: “Non è Goethe che fa il *Faust*, è la componente psichica “Faust” che fa Goethe”<sup>2</sup>. Attraverso la biografia ma oltre la biografia: in quel processo alchemico che è la creazione dell’opera l’io biografico di ogni autore mette in gioco la propria storia e la propria sostanza psichica, la elabora e trasfigura in un disegno e in un *pathos* che va oltre i suoi dichiarati intenti e rivela, all’artista stesso, una dimensione inedita e amplificata del sentire.

Sappiamo che Puccini non è direttamente autore dei propri “libretti” ma la sua impronta sulle soluzioni drammaturgiche, dopo le prime prove, è forte e caratterizzante, attraverso collaborazioni con diversi librettisti. La stereotipia “popolare” di questi libretti, messa sotto accusa da alcuni, è funzionale al loro spessore archetipico, che trova nella specificità del *pathos* musicale il suo compimento<sup>3</sup>. L’attualizzazione di questo teatro non passa da forzature che lo stravolgono, ma da un rinnovato confronto con le sue note psichiche fondamentali, per capire se e come la poesia di questo “mondo” va a incrociare il nostro mondo, e per capire come restituirlo attraverso le nuove modalità sceniche a nostra disposizione.

Con il post romanticismo della drammaturgia pucciniana l’amore, al primo posto sulla scena, rivendica tutta la sua sensorialità, sensualità. Le emozioni si incarnano, prendono possesso dei cinque sensi. L’interprete pucciniano deve aprire i pori della pelle oltre quelli del cuore. Sul

---

2 C.G. JUNG, “Psicologia e poesia”, in Id., *Civiltà in transizione: Il periodo tra le due guerre*, Torino, Bollati Boringhieri, 2019, p. 376.

3 Tra gli innumerevoli contributi che hanno fatto la storia dell’esegesi pucciniana citiamo quelli che sono stati particolarmente stimolanti nel confronto con la particolare prospettiva di questo testo: W. ASHBROOK, *The Operas of Puccini*, London, Cassel, 1969; M. CARNER, *Giacomo Puccini*, Milano, il Saggiatore, 1961; F. D’AMICO, *L’albero del bene e del male. Naturalismo e decadentismo in Puccini*, a cura di J. Pellegrini, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2000; M. GIRARDI, *Giacomo Puccini. L’arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995; G. MAROTTI, F. PAGNI, *Giacomo Puccini Intimo*, Firenze, Vallecchi, 1926; G. MUSCO, *Musica e teatro in Giacomo Puccini*, vol. I, Calosci-Cortona 1989; C. PALADINI, *Giacomo Puccini*, Firenze, Vallecchi, 1961; L. PINZAUTI, *Puccini: una vita*, Firenze, Vallecchi, 1974; C. SARTORI, *Puccini*, Milano, Nuova Accademia, 1958; Id. (a cura di), *Giacomo Puccini*, Milano, Ricordi, 1959; E. SICILIANO, Milano, *Puccini*, Rizzoli, 1976; A. TITONE, *Vissi d’arte. Puccini e il disfaccimento del melodramma*, Milano, Feltrinelli, 1972; F. TORREFRANCA, *Giacomo Puccini e l’opera internazionale*, Torino, Fratelli Bocca, 1912.

«Corriere della Sera», dopo la prima di *Manon Lescaut* fu scritto: “Il suo canto è quello del nostro paganesimo. Del nostro sensualismo artistico”<sup>4</sup>. Di questo *pathos* sensuale – di questo *eros* – in Puccini vive anche il sentimento materno: i baci, le carezze del piccolo figlio di Suor Angelica, restituiti dal palpitar delle stelle, oltre l’assenza fisica decretata dalla morte.

Intorno ai personaggi che *prendono corpo*, in senso letterale, prende corpo l’ambiente; i personaggi – sempre desideranti – vivono un contatto capillare, erotico con ciò che li circonda, attratti da profumi, suoni, luce, forme, oggetti... L’amore è dotato di una cassa di risonanza estetico-ambientale, le *voci delle cose* di cui canta Tosca. Tutti i protagonisti pucciniani partecipano a quella che potremmo definire la religione della bellezza: un’esperienza posta sul confine tra i sensi e la mente, un piacere composito, indefinibile. Quando il mondo è come arte. Quando il mondo e l’uomo si accordano in un unico disegno che sembra dire all’uomo: benvenuto, questo mondo è per te, per la tua gioia. È su questo piano che Puccini empatizza i suoi personaggi, anche quelli che sarebbero “moralmente” condannabili.

I diversi “colori locali” del teatro pucciniano non sono che varianti di quest’unica esperienza, appunto la bellezza. La varietà dei “timbri ambientali” soddisfa l’eclettico edonismo dell’epoca, l’ampia gamma delle sensazioni assicura l’eccitazione dei sensi, all’insegna di un medesimo estetismo: bella è la “sera gentil” di Parigi in *Manon*, e la Parigi cantata ne *La Bohème*, *La Rondine* e *Il Tabarro*; bella è l’alba luminosa sulla Roma di *Tosca*; belli sono il cielo stellato e i “monti della Sierra” ne *La Fanciulla del West*; il cielo stellato e l’alba di Nagasaki e il giardino di *Butterfly*; il giardino del convento in *Suor Angelica* e la Firenze e la Fiesole di *Gianni Schicchi*; la reggia di Pechino e Pechino che “scintilla dorata” in *Turandot*...

Puccini racconta l’ambiente, al di là di ogni pittoresca sociologia, perché è un esteta, e per un esteta animo e ambiente sono inseparabili, secondo quella simbiosi portata al massimo grado nell’estetismo impressionista di Debussy, la produzione del quale, dopo le riserve dell’inizio, Puccini arriverà compiutamente ad apprezzare.

Scrive Puccini nel 1906:

Pelléas e Mélisande ha qualità straordinarie di armonie e sensazioni diafane strumentali, è veramente interessante, ma mai ti trasporta, ti solleva, è sempre di un colore “sombre”, uniforme come un abito francescano<sup>5</sup>.

---

4 E. GARA (a cura di), *Carteggi pucciniani*, Milano, Ricordi, 1958, p. 80. Da consultare inoltre l’importante lavoro in corso d’opera: G. BIAGI RAVENNI e D. SCHICKLING (a cura di), *Giacomo Puccini. Epistolario 1877-1896*, Firenze, Leo S. Olschki editore, MMXV; Id., *Giacomo Puccini. Epistolario 1897-1901*, Firenze, Leo S. Olschki editore, MMXVIII.

5 E. GARA (a cura di), *op. cit.*, p. 334.

Ma vari anni dopo: “*Pelléas e Mélisande* è un capolavoro”<sup>6</sup>. Anche sul versante dell’estetismo decadente di Oscar Wilde e Gabriele D’Annunzio, scattano indubbe – per quanto parziali – affinità. A seguito della conoscenza di *Salomè*, musicata da Strauss su testo di Wilde, Puccini ipotizzò un soggetto tratto da Wilde (*Tragedy Florentine*)<sup>7</sup>. Ad una collaborazione con D’Annunzio penserà a più riprese, ma i progetti non andranno a buon fine. I primi contatti già nel 1894, quando Puccini descrive così il suo proprio genere: “Poesia, poesia, affettuosità spasimanti, carne, dramma rovente, sorprendente quasi, razzo finale”<sup>8</sup>. Nel 1900 scrive su D’Annunzio: “Troppa distillazione ubriaca”<sup>9</sup>. Ciononostante, nel 1906, permane l’idea della collaborazione, ma Puccini scarterà sia il progetto tratto dalla leggenda di *Parisina* sia quello de *La Rosa di Cipro*. Nel 1912 D’Annunzio gli propone, senza esito, *La Crociata degli Innocenti*. Puccini, ormai pienamente consapevole delle proprie corde, scrive a D’Annunzio:

Ora sai quello che mi ci vuole: amore-dolore. Grande dolore in piccole anime [...] trovami 2 o 3 atti (meglio) vari, teatrali animati da tutte le corde sensibili – piccoli atti – di dolci e piccole cose e persone [...] metti dei bimbi, dei fiori, dei dolori e degli amori<sup>10</sup>.

Nel 1918 Puccini ribadirà che in D’Annunzio “tutto sempre è parossismo, corda tirata, espressione ultra eccessiva”. Ciò che Puccini va cercando ha un altro nome: “Il vero e spoglio e semplice senso umano”<sup>11</sup>.

### La Piccola Storia: l’esistenzialismo minimalista di Puccini

La mancata collaborazione con D’Annunzio rimanda dunque alla specificità dell’*eros* pucciniano, perché Puccini condivide con gli esteti dell’epoca il vitalismo erotico, la religione della bellezza, ma li declina in una versione minimalista che lo avvicina a Pascoli, con le sue *Myricae*, e ai poeti crepuscolari, ripiegati sulle quotidiane piccole cose.

L’*eros* in Puccini è tutt’uno con la sensualità basica che ci lega alla vita. Tra le diffuse manifestazioni di questo *eros* abbiamo scelto, per la sua speciale forza emblematica, il *carretto di Parpignol*, e il Quartiere Latino che lo incornicia, nel secondo quadro di *Bohème*<sup>12</sup>, dunque un simbolo nel simbolo, così descritto in didascalia:

6 L. PINZAUTI, *op. cit.*, p. 116.

7 E. GARA (a cura di), *op. cit.*, pp. 332, 400.

8 Ivi, p. 104.

9 Ivi, p. 196.

10 Ivi, pp. 399, 401.

11 Ivi, p. 470.

12 *La Bohème*, opera in quattro atti. Libretto di G. Giacosa e L. Illica. Prima rappresentazione Torino 1896.

[...] un carretto tutto a fronzoli e fiori, illuminato a palloncini: chi lo spinge è Parpignol, il popolare venditore di giocattoli; una turba di ragazzi lo segue saltellando allegramente e circonda il carretto ammirandone i giocattoli<sup>13</sup>.

I desideri dei bambini “voglio la tromba, il cavallin, / il tambur, tamburel.../ voglio il cannon, voglio il frustin, / dei soldati il drappel” si mescolano con quelli degli adulti: “Aranci, datteri! / Caldi i marroni! / Ninnoli, croci. Torroni! Panna montata! / Caramelle! La crostata! Fringuelli, / passeri! Fiori alle belle! / [...] Birra! [...] Un caffè! / Latte di cocco! Giubbe! Carote! / [...] Prugne di Tours! / [...] Salame! / [...] Cervo arrosto! / Un tacchino! / Vin del Reno! / Vin da tavola! / Aragosta senza crosta!” Ma anche: pipa e corno, la grammatica Runica, un bel vezzo di corallo, lo zimarrone... e, naturalmente, la cuffietta “a pizzi, tutta rosa, ricamata” che accompagnerà Mimì sino ai suoi ultimi istanti<sup>14</sup>. Tutti desiderano e chiedono alla vita, in quel momento graziato dal calore dei cuori, delle luci, dei cibi, dei doni. Il caffè Momus e il Quartiere Latino sono un unico microcosmo “bambino” in festa, colto cioè nell’attimo della fiducia e della speranza, quando la vita corrisponde al nostro slancio e ci dà, ci regala. La Ritirata militare col “gigantesco Tamburo Maggiore”, a fine quadro, è l’ultimo “giocattolo” animato e sonoro, al cui seguito il popolo del Quartiere si incammina in un corteo festante.

Analoga forza simbolica riveste la “sacca di Frugola”, in *Il Tabarro*<sup>15</sup>, un concentrato di oggetti carichi di *pathos*: “ciuffi di piume, – velluti e trine, / stracci, barattoli, – vecchie scarpine. / Vi son confusi – gli oggetti strani. / Strane reliquie / i documenti – di mille amori”<sup>16</sup>, tra i quali è appropriato pensare la stessa cuffietta di Mimì, e il suo manicotto della fine.

La minuziosità di questo “realismo quotidiano” con i suoi innumerevoli dettagli di vita, in Puccini ci porta dichiaratamente oltre il realismo. Quello di Puccini è un realismo lirico, è trasfigurazione, poesia del quotidiano. Scrive Puccini a Soldani, nel 1904: “Bisogna pensare alla lirica, al teatro di Musica. Poetizzare più che si può, lyricizzare... trarre profitto da certe piccole situazioni che musicalmente poi diventano grandi e che forse in teatro di prosa sarebbero quasi insignificanti”<sup>17</sup>. E a D’Annunzio nel 1906: “Io non voglio un *realismo* [...] ma un “quid medium” che prenda

---

13 G. PUCCINI, *Tutti i libretti di Puccini*, a cura di E.M. Ferrando, Torino, Utet, 1996, p. 132.

14 Ivi, pp. 130-134.

15 *Il Tabarro*, opera in un atto. Libretto di G. Adami. Prima rappresentazione New York 1918.

16 G. PUCCINI, *op. cit.*, p. 455.

17 E. GARA (a cura di), *op. cit.*, p. 278.



possemo degli ascoltatori per i fatti dolorosi e amorosi, i quali logicamente vivano e palpino in un'aureola di poesia di vita"<sup>18</sup>.

L'estasi pucciniana è qui. Familiare. Semplice. Vicina. È il piacere sinestetico della nostra "incarnazione", è la vita nella generosità e ricchezza dei suoi doni, una ricchezza che ne accentua, paradossalmente, la drammaticità. Quanto più questi personaggi sanno godere della vita tanto più ne soffrono. Perché portano dolorosamente in cuore l'inesorabile fine del piacere, l'impermanenza della felicità, della giovinezza, della bellezza, della salute, della fortuna e infine l'impermanenza della vita stessa. "Se potessi sperare / che questo istante non muore" (Magda ne *La Rondine*). "Come è difficile essere felici" (Giorgetta nel *Tabarro*).

Il percorso archetipico in Puccini celebra immancabilmente l'inizio quanto va verso la fine. *La Fanciulla del West*<sup>19</sup> con il suo *happy ending* è una trama atipica, puccinianamente parlando. L'unico dramma che finisce "bene" senza nemmeno il pareggiamento di una Liù che muore. Il tema della fine è però singolarmente traslato nella "nostalgia" che segna il *pathos* dell'opera, anche per bocca del cantastorie girovago, quasi una personificazione della voce autoriale: nostalgia per ciò che non è più perché abbandonato, il mondo familiare della vita lontana dalla miniera, i luoghi, i mestieri, gli affetti; ma anche nostalgia per "ciò che avremmo potuto essere", prima che i condizionamenti e i traumi del destino ci separassero dalla promessa di noi stessi. In questa prospettiva è alleggerita la tematica moraleggiante colpa-redenzione (il bandito Ramerrez / Johnson redento dall'amore di Minnie) estranea alle corde pucciniane. Così come la nutrita presenza di uomini in scena, col regolamento di conti tra minatori e banditi, è bilanciata dall'inopinato (ma puccinianamente familiare) ricorrere di danze, occasioni elegiache, intenerimenti, estetismi, accordati alla grazia della "ragazza del campo".

Questo sensismo pucciniano, in bilico tra incanto e disincanto, estasi e disperazione, è una straziante vitalità affacciata sul vuoto, un minimalismo esistenzialista consegnato alla nostalgia, senza prospettive salvifiche, senza aperture religiose o metafisiche. Non c'è bisogno di molti reagenti per fare scoppiare questo dramma archetipico, intrinseco al livello primario della vita. Non di ragioni di stato, feroci antagonismi civili e bellici, congiure di corte... La grande storia latita, inclusa soltanto in due occasioni come "reagente" della Piccola Storia – del teatro intimo – che monopolizza il primo piano<sup>20</sup>. In *Tosca* al contrasto politico di Scarpia

18 Ivi, p. 328.

19 *La Fanciulla del West*, opera in tre atti. Libretto di G. Civinini e C. Zangarini. Prima rappresentazione New York 1910.

20 "[...] la musica deve esprimere l'amore, la gioia, il piacere, il dolore e non entrare nel ginepraio della politica e delle rosticcerie anticlericali"; *Madama Butterfly*, la

e Cavaradossi si sovrappone la vicenda personale e passionale; lo stesso conflitto di civiltà in *Butterfly* è strumentale alla fenomenologia sentimentale di un'anima sospesa tra la realtà e la sua idealizzazione.

A causa del suo minimalismo (con affrettato sociologismo definito da alcuni "piccolo-borghese") Puccini può essere popolarmente amato ma anche, e vorremo dire a torto, detestato. È il caso del musicologo a lui coevo Fausto Torrefranca, il cui – per altri versi acuto – esercizio critico è a questo riguardo oscurato dalla idiosincrasia personale, sino al punto di stigmatizzare Puccini nei termini di artista anemico e mingherlino, la cui opera – votata alla mediocre poesia quotidiana – peccherebbe di "mediocrità intellettuale", "sentimentalità insincera", "impotenza" artistica<sup>21</sup>.

Ma da questa Piccola Storia, volenti o nolenti, non possiamo prescindere, se non a costo di mentire a noi stessi. Perché questa Piccola Storia è in realtà la più radicalmente umana, e dunque universale, tra piacere e dolore, amore e disamore, speranza e delusione, giovinezza e vecchiaia, nascita e morte. L'incanto primordiale della vita, sempre nuovamente ferita e sempre risorgente; la stessa parabola che segna simbolicamente l'ultima opera dell'autore, dove l'amore sorgerà, dalle ceneri di Liù, nel cuore di Turandot. "L'amore e il dolore sono nati col mondo"<sup>22</sup>, scrive Puccini. Ogni prospettiva ulteriore che non parta da questo "primo dramma" rischia di essere inautentica. Qui si gioca il nostro contatto basico con la nostra umanità, quello che Puccini canta magnificamente, anche se, per allargare l'orizzonte, dovremo procurarci altre esperienze, in grado di elaborare i "dati nudi" dell'esistenza, in una ulteriore ricerca di senso.

A questa connotazione di "dramma elementare" corrisponde perfettamente la semplicità delle trame, la quale si fonda, a sua volta, su una semplificazione nucleare. Il nucleo drammaturgico pucciniano è quello, minimo, di un dramma a due, o al più a tre. Inversamente proporzionale alla semplicità della trama è la ricchezza di momenti "liberi", svincolati cioè dalla concatenazione deterministica degli eventi, arie di pura effusione lirica e scene libere collettive, a volte lunghe quanto un intero quadro, poste a cornice e sfondo della vicenda (un esempio per tutti, i momenti conviviali in *Bohème*). Tali scene corali sono fondamentali per la messa a fuoco del *pathos* e dei temi archetipici, al di là della ricostruzione d'ambiente; il rapporto di questi quadri con l'azione non è da cercarsi in rimandi esteriori ma interiori. Qualsiasi sia la trama narrata, questi "quadri", apparentemente collaterali e secondo alcuni addirittura "evasivi", ci guidano al cuore della *super-trama* pucciniana, dove il tradizionale

---

nuova opera di Giacomo Puccini, intervista col maestro, in «Giornale d'Italia», del 14-9-1902 (anno II, n. 256), riportato in C. PALADINI, *op. cit.*, p. 101.

21 F. TORREFRANCA, *op. cit.*, pp. 5, 24-25, 118-119.

22 E. GARA (a cura di), *op. cit.*, pp. 404-405.

imperativo drammaturgico dell'azione è ottemperato e al tempo stesso superato da una teatralità "situazionale" centrata sul dramma elementare e ricorsivo della vita, così perfettamente espresso in *Bohème*, manifesto (ampiamente autobiografico) del teatro pucciniano.

Non tutti concordano sulla identificazione di *Bohème* quale quinta essenza del teatro pucciniano<sup>23</sup>. Titone ad esempio sostiene che l'opera risulta inadatta all'ottica pucciniana. *Bohème*, con le sue maschere più accomodanti, sarebbe troppo normale, quotidiana, a fronte di un "mondo devastato dalla febbre dell'Eros"<sup>24</sup>. Una lettura evidentemente parziale dell'*eros* pucciniano, irriducibile all'esaltazione sessuale perché inscritto nel piacere più ampio della nostra "incarnazione", dove *eros* è anche il raggio di sole che batte sull'acòro, nel convento di *Suor Angelica*.

I dettagli in Puccini – nella loro coerenza, di opera in opera –, siano essi lessicali, ambientali, oggettuali o comportamentali, forniscono tracce ermeneutiche da seguire con molta attenzione, perché da essi passa il *fil rouge* archetipico del mondo pucciniano.

## Le metafore floreali della vita e il femminile

Molte e ricorrenti sono le figure tramite cui la drammaturgia pucciniana dà voce al dramma archetipico dell'apertura "primaverile" dell'essere, fatalmente consegnata al suo autunno. Un plesso simbolico estremamente coerente e codificato, che va dalla primavera naturale – giovinezza e bellezza floreale del mondo – alla primavera della giovinezza umana, allo sbocciare seducente della femminilità e dell'amore: altrettanti simboli, regolarmente incrociati, dell'ambiguità della vita nel suo inesorabile fiorire/appassire. Non è un caso che lo stile impostosi all'epoca cui Puccini appartiene sia detto anche stile Floreale, per quell'abbondare di elementi simil vegetali, linee curve, nervose, flessibili, dinamiche, si direbbero mosse dai percorsi vitali della linfa.

La prima didascalia della prima opera di Puccini – *Le Villi* – è dedicata alla primavera ("È primavera. Alberi in fiore. Festoni di fiori pendenti da ogni parte"), e "primavera" è la quart'ultima parola dell'ultima opera, *Turandot*; un cronotopo<sup>25</sup> quasi ossessivamente, manieristicamente ricorrente, anche attraverso la sineddoche del fiore, rappresentante di tale stagione. Così Puccini scrive a Illica, circa le idee iniziali per il secondo atto di *Manon*:

23 C. SARTORI, *Puccini*, cit.

24 A. TITONE, *op. cit.*

25 Con il termine cronotopo si intendono qui le caratteristiche spazio-temporali che inscrivono la vicenda oggetto dell'opera, organizzandola ed interpretandola secondo la particolare prospettiva adottata dall'autore. Per il concetto di cronotopo letterario si veda M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979; ID., *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988.

[...] un quadro tutto amore. Primavera, gioventù. La scena in un ortogiardino, tutto pieno di piccoli alberi in fiore sino quasi alla ribalta [...] gli alberi fioriti dovrebbero perdersi all'infinito: una visione dunque di *freschezza*, di *fioritura eccessiva*<sup>26</sup>.

“Un primaveril soffio giocondo [...] Quanti fior! Quanto cielo! Quanto mare!” accompagna l'ingresso di Butterfly e al tempo stesso ci introduce in una dimensione dell'anima. Un “tramonto di primavera” apre *Suor Angelica*.

“Giovinezza, eterno riso, / fresco fiore che incorona / delle donne il dolce viso!” si canta in *Rondine*. Il nesso tra primavera e giovinezza è immediato e immancabile; “l'età gentile” che “infiora il viso” dei diciotto anni di Manon, i ventidue di Mimì, i venti di Musetta, i quindici di Butterfly, i venticinque di Giorgetta.

Primavera, giovinezza e infine, ma dovremmo dire innanzitutto, la figura femminile: la “femminilità floreale”, la “donna-fiore”, un concentrato di primavera psichica (ricordiamo le fanciulle-fiore di Parsifal, e le fanciulle in fiore, “*les jeunes filles en fleurs*” di Marcel Proust). Già Anna, protagonista delle *Villi*, è “giglio reciso”, e appare in scena, nella sua invocazione ai fiori, con un mazzolino di Nontiscordardime; Manon è un “fior dolcissimo”; Mimì “di serra è fiore” e l'amore in *Bohème* canta la “stagion dei fiori”, i fiori vagheggiati da Mimì e quelli – nati morti, i fiori senza odore – che escono dalle sue mani; Tosca con il suo mazzo di fiori recato alla Madonna; Butterfly – “un fior pur or sbocciato” nel suo “fiorito asil” – attende il ritorno dell'amato nella “stagion serena”, la “stagion beata” e inonda di fiori la scena per celebrare quel ritorno, appuntandosi un papavero rosso tra i capelli; Minnie, la fanciulla del campo – della vita di Johnson “unico fiore”, omaggiata con un mazzolino da Joe e con gelsomini da Johnson – canta le sue corse a cavallo tra i fiori e porta rose rosse tra i capelli; rose sono cosparse ai piedi di Magda – in *Rondine* –, una rosa tra i capelli di Lisette, e poi le fioraie, il balletto della Primavera, le due coppie protagoniste ricoperte di fiori, l'amore “nato tra i fiori”, “inghirlandato di primavera” e l'amante cosperso di rose; ancora rose nelle maniche di Suor Osmina e i fiori benefici ma anche malefici e fatali di Suor Angelica, sino ad una Turandot “fiore mattutino” dai “seni di giglio”...

Le donne “pucciniane” sono una donna sola, metafore dell'Anima, nella sua congiunzione con l'archetipo della vita<sup>27</sup>, della quale incarnano – e cantano – tutta la sensualità, la bellezza, la forza e la fragilità, l'impermanenza. La donna-fiore è appassionata, proiettata verso la vita...e destinata alla morte. La stessa ambivalenza di un fiore, forte, determinato

---

26 E. GARA (a cura di), *op. cit.*, p. 54.

27 J. HILLMAN, *Anima*, Adelphi, Milano 1989, p. 75. Anima, archetipo del femminile e archetipo della vita costituiscono, secondo la ricerca junghiana citata da Hillman, un unico nucleo.

nella sua crescita, perfetto, ma effimero, delicato, vulnerabile, perituro.

Se la femminilità è la grande scoperta di Puccini e del suo tempo (Sartori)<sup>28</sup>, bisogna intendersi sul valore archetipico e non letterale di questa femminilità<sup>29</sup>; il dramma affidato a queste donne è lo stesso che è partecipato dai loro “doppi” maschili, ed è declinato attraverso quella gamma più vasta di simboli. La reazione sovradimensionata di Torre-franca, che patisce una evidente idiosincrasia non solo per l’opera (“l’operista è la femmina del musicista”) ma per il femminile (“la cultura femminile [...] non può non deprimere il tono vitale”), è significativa della potenza dell’archetipo che Puccini – “il vero artista femminile”<sup>30</sup> –, evoca nel suo teatro.

È in questa prospettiva ermeneutica che si colloca la sorte del femminile in Puccini, piuttosto che in famose ipotesi psicoanalitiche: il complesso materno di Puccini (Mosco Carner), un Puccini bloccato edipicamente sulla immagine materna la quale renderebbe impossibile e colpevole ogni altro amore e dunque condannerebbe a morte tutte le sue eroine. Merita qui ricordare che, nello schema narratologico pucciniano, nessuna donna muore per mano diretta di un uomo: Anna, nelle *Villi*, si spegne per le pene d’amore, Manon e Mimì muoiono per cause naturali, Tosca, Butterfly, Angelica, Liù muoiono suicide. L’unica donna che morirà assassinata è Fidelia, in *Edgar*, ma ad ucciderla sarà un’altra donna.

La pucciniana donna-fiore occupa un suo specifico posto nel *pantheon* trans-personale del femminile, al punto di intersezione di due archetipi: la donna-Circe, la donna seduttrice – collocata sul lato carnale, attivo, fatale, famelico, distruttivo e autodistruttivo della passione – e la donna virginea, figlia, sorella, fanciulla santa e poi santa sposa, “disincarnata” e potenzialmente vittima, vedi Micaela in quanto contrapposta a Carmen (Bizet), o la giovane figlia di Germont “pura siccome un angelo” contrapposta a Violetta nella *Traviata* verdiana. Puccini ha affrontato questa dualità, atipica rispetto al corpus del suo teatro, nelle sue due prime opere. Ne *Le Villi*<sup>31</sup> la figura dell’antagonista diabolica è ancora relegata fuori scena (“la sirena”, la “vipera” dal “veleno infernal” che trae i maschi a “l’orgia oscena”), ma a lei si imputa la perdizione morale del protagonista e la sua fatale infedeltà ad Anna – il “cherubino”, la donna “soave e pia” del primo amore, che dell’abbandono di Roberto morirà, per

28 C. SARTORI, *Puccini*, cit., pp. 105-106.

29 Scrive James Hillman a questo proposito: “Un archetipo non può, in quanto tale, essere posto o individuato nella psiche di un sesso a differenza di un altro”, in *Id.*, *Anima*, Milano, Adelphi, 1989, p. 77.

30 F. TORREFRANCA, *op. cit.*, pp. 5, 6, 76.

31 *Le Villi*, opera-ballo in due atti. Libretto di F. Fontana. Prima rappresentazione Torino 1884.

risorgere quale erinni giustiziera, addirittura in nome di Iddio (a ultima parola dell'opera).

L'antagonista diabolica è poi decisamente materializzata in *Edgar*<sup>32</sup>, l'opera rinnegata, "un organismo teatralmente manchevole" secondo le parole dello stesso Puccini<sup>33</sup>. Ed ecco le figure contrapposte di Tigrana, donna "demone" e Fidelia, donna "angelo", segnate già nel nome dal loro destino. A Tigrana è affidato il tema della colpa e del peccato coniugato alle voluttà carnali (un tema estraneo alle corde del nostro autore), a Fidelia (col suo ramoscello di mandorlo) quello della purezza ed innocenza, coniugato all'idillio del sentimento. Alla fine Tigrana ucciderà Fidelia, quasi siglando simbolicamente l'insostenibilità dello schema antinomico nel mondo pucciniano, situato in un aldilà erotico-estetico dove è superato ogni conflitto moralistico e ogni competizione dovuta alla scissione del femminile. Di questo superamento la donna-fiore – che ha integrato la propria "ombra" e la propria carne – è simbolo compiuto.

Da un lato la donna-fiore è sensuale, provocante e seduttiva ed è soggetto dell'*eros*, cellula pulsante di desiderio, oltre che oggetto dell'altrui desiderio. Dall'altro mantiene la delicatezza, la vulnerabilità della vittima, doppiamente predestinata: vittima della propria sensibilità che le apre il cuore all'*eros*, senza difese, e di conseguenza alle possibili sofferenze e delusioni dell'*eros*, ivi compresi i *propri* tradimenti; vittima della stessa legge della vita, della crudeltà del destino, della crudeltà di chi scherza col suo amore, o di chi vuole possedere forzatamente la sua bellezza.

Ecco dunque le maschere di questa delicatezza, di questa vulnerabilità, come altrettante femminilità al quadrato: sartina, maestrina, geisha, piccola schiava... Ma dietro queste "piccole" maschere quanta forza. Butterfly: in lei che è "lieve qual tenue vetro soffiato" e chiede "un bene piccolino, un bene da bambino" si scopre una tenerezza "profonda come il ciel, come l'onda del mare", e una determinazione visionaria assoluta. E quanta forza nel sacrificio di Liù, nelle dolci mani mansuete e pure di Tosca, quando si tratterà di difendersi e difendere il suo amore, o nelle mani di Minnie, pronte ad usare i suoi revolver.

Coerentemente con la qualità archetipica dei tratti femminili, in Puccini troveremo anche uomini-fiore, psichicamente consanguinei alle loro donne, loro gemelli psichici, sensibili, morbidi, vibranti; sono poeti, pittori, studenti, amanti<sup>34</sup>, come il Ruggero di *Rondine* – "un giglio, una mimosa" – o il "giovinetto" principe di Persia, dal volto così "dolce" e

---

32 *Edgar*, dramma lirico in tre atti. Libretto di F. Fontana. Prima rappresentazione Ferrara 1892.

33 G. PUCCINI, *op. cit.*, p. 577.

34 Quelli che il Torre Franca liquida come uomini invertebrati, amanti nevrastenici, ipocondriaci furiosi; *op. cit.*, p. 30.

destinato a morte, in un contraltare simbolico alla femminilità “deviata” di Turandot, difensivamente insensibile alla cifra pucciniana dell’amore. L’archetipo mitologico qui attivo è “l’incantevole bellezza primaverile del fanciullo divino” – Tammuz, Adone o Balder – collegato a “quell’indescrivibile splendore della mattina d’un giorno di primavera che, dopo la rigidità mortale dell’inverno, fa spuntare il verde e i fiori dalla terra”<sup>35</sup>.

Il tema della delicatezza, della vulnerabilità, ha in Puccini un’ ulteriore filiazione nelle figure dell’infanzia. Bambini morti (*Tabarro e Suor Angelica*); bambini mai nati, idee di bambino (il bambino che Ruggero vorrebbe da Magda, nella *Rondine*); bambini testimoni della crudeltà del destino (il bimbo “fior di giglio e di rosa” ribattezzato “Dolore” in *Butterfly*). Ma anche, esterne alla trama, pennellate dedicate all’infanzia, mute presenze di bambino (come il bambino ninnato dall’indiana Wowkle, in *Fanciulla*) o voci bianche, che inquadrano nel contesto archetipico acquistano un forte valore connotativo (i bambini con Parpignol, in *Bohème*; i chierichetti della Cantoria e il pastorello in *Tosca*; le voci bianche in *Turandot*). Il bambino – miniatura metaforica dell’uomo – è a un tempo il gioioso promesso alla vita e la vittima designata della morte. L’immanicabile esperienza infantile della delusione, porterà, un giorno non troppo lontano, alla consapevolezza della delusione finale. Si cresce quando si sa come va. E si cresce presto, troppo presto. “Oh bella età d’ inganni e di utopie! / Si crede, spera, e tutto bello appare”<sup>36</sup>; se Marcello, guardando Mimì, può vederla come un’ inconsapevole bambina, Puccini ne racconta da subito la malattia, e i cupi presentimenti.

Riusciranno i protagonisti pucciniani a sopravvivere alla consapevolezza della fine, all’ambiguità di quel sogno di vita che tanto li coinvolge?

È qui che le reazioni dei personaggi di Puccini si diversificano, nel come la visione della fine agisce al loro interno. Per alcuni è disperazione, rifiuto, incapacità di sopravvivere alla perdita o incapacità di “lasciar vivere”. Si è vittime della crudeltà che spezza l’incanto e incrudelisce. Il circolo si chiude come è cominciato. La vittima si fa carnefice, vittima di una violenza che per un attimo fa di lei ciò che non è. Se Giorgetta, nel *Tabarro*, reagisce con passione adultera alla morte del suo bambino e alla malinconia delle tante perdite della vita, Michele, il suo uomo, diventa assassino del suo rivale; quest’ uomo troppo buono, troppo sofferente, con quel bimbo morto, con i ricordi dell’amore, con quel tabarro in cui raccoglieva lei e il piccolo per salvarli dalla brezza, lo stesso tabarro in cui avvolgerà il cadavere del rivale.

Il potente *eros*-luce, l’*eros* come forza benefica dell’anima è presente nella *Stimmung* pucciniana assieme alle figure malefiche (ma non

35 C.G. JUNG, *Psicologia e religione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 423-424.

36 G. PUCCINI, *op. cit.*, p. 134.

totalizzanti) della sua “ombra”: la gelosia, l’infedeltà, l’illusione, la brama possessiva. Anche nella libidine sadica di Scarpia è dato leggere, in controtuce animica, una delle possibili reazioni alla scoperta del nocciolo fragile e sfuggente della vita. Il carnefice pucciniano – sia Scarpia o, a diverso titolo, il libertino Pinkerton<sup>37</sup> – soffoca la latente malinconia con l’ebbrezza, il furore del possesso, infrangendo l’ale della sua “farfalletta”, sradicando il fiore la cui bellezza non riesce a trattenere. Se Puccini “era costretto a uccidere coloro che ama”, come sostiene Carner, è perché così fa la vita e l’uomo Puccini non sa farsene una ragione, se non trasferendo la sua problematica nella catarsi dell’arte, che ritorna immancabilmente al nocciolo del suo bivalente – gaudente/dolente – rapporto con la vita. In Puccini, nell’uomo come nel teatro, accanto a Scarpia c’è anche e soprattutto la delicatezza, fragilità, malinconia dell’uomo-fiore. Scrive all’amica Sybil nel 1906: “Io, lo sapete, ho il grave torto di essere troppo sensibile e soffro anche perché nessuno mi capisce”<sup>38</sup>. E a D’Annunzio nel 1912: “Tu forse conosci poco la mia natura ipersensibile sotto una scorza d’omaccione”<sup>39</sup>.

Altri personaggi conoscono l’esorcismo momentaneo della risata, che il *Trittico*<sup>40</sup> colloca, a bella posta, dopo due drammi (l’*humor* nero di *Gianni Schicchi*<sup>41</sup>, la farsa dell’avidità beffata in presenza di un morto). Una varietà di registri che, a piccole dosi, Puccini dispensa anche all’interno dei suoi drammi, spesso ricorrendo a grotteschi capri espiatori; si assicura così un alleggerimento di prospettiva che può ossigenare i nostri polmoni psichici, un esercizio sottilmente filosofico e terapeutico di compensazione, di presa di distanza dall’ineluttabile coinvolgimento della vita.

Una dose temperata di cinismo è presente nelle “amabili libertine” pucciniane, temute e tanto più desiderate; avidità, voglia di tutto, esorcismo contro la fine nella vita danzata come un valzer, il lento valzer che accompagna Musetta e avvolge i sensi, mescolandosi alle ombre, alle paure, al malessere celato nei cuori. Musetta e Marcello in *Bohème*, o il poeta Prunier con la giovane cameriera Lisette in *Rondine*, sembreranno aver trovato l’unica possibile soluzione all’incostanza del cuore ( “Son lieve a Musetta ed ella è lieve/a me” dirà Marcello) accettandola con “filosofica”

---

37 A proposito di Pinkerton dirà Puccini in un’intervista: “Non mi trattar male il mio americano. È un carattere simpaticissimo, generoso, aperto [...] Egli non sapeva di avere ispirato una passione così tremenda”. *Madama Butterfly, la nuova opera di Giacomo Puccini*, in «Giornale d’Italia», del 14-9-1902 (anno II, n. 256), riportato in C. PALADINI, *op. cit.*, p. 103.

38 M. CARNER, *op. cit.*, p. 238.

39 E. GARA (a cura di), *op. cit.*, p. 401.

40 *Trittico. Il Tabarro, Suor Angelica, Gianni Schicchi*. Prima rappresentazione New York 1918.

41 *Gianni Schicchi*, opera in un atto. Libretto di G. Forzano. Prima rappresentazione New York 1918.



saggezza, come teorizza il Don Alfonso mozartiano nel *Così fan tutte*. La consapevolezza della fine è un nostalgico fatalismo che non esclude ritorni di fiamma. Una malinconia dolce, mozartianamente aderente alla vita, perché il disincanto non è riuscito a distruggere la voglia e la possibilità dell'incanto. Marcello: "Gioventù mia, / tu non sei morta, / né di te morto è il souvenir!". E Magda (*Rondine*): "Perché non potrebb'essere ancora domani?".

Si pensa anche a *Der Rosenkavalier* di Strauss e alla sua Marescialla; non a caso Puccini cita quest'opera come esempio di alternativa all'operetta<sup>42</sup>, un genere verso il quale il libretto de *La Rondine*<sup>43</sup> rischia di scivolare, secondo le riserve sollevate dallo stesso Puccini. L'ambigua collocazione di *Rondine* e, secondo alcuni, anche di *Bohème*, è tuttavia significativa del *pathos* pucciniano, che Torre Franca ascrive alla tradizione settecentesca di *Nina pazza per amore* (Paisiello), opera di mezzo carattere, compromesso tra lirica e dramma, idillica e patetica, nella sfera media dei sentimenti più consueti<sup>44</sup>.

Puccini esalta la leggerezza ma al tempo stesso la sconvolge, introducendo tra le righe della commedia lirica la morte, o comunque il dramma della fine, e così centrando il proprio *pathos*. Più la danza è fresca e lieve – un altro simbolo di questo teatro (le danze nelle *Villi*, il minuetto di Manon, le danze tra uomini in *Bohème*, le danze di *Fanciulla*, le danze della Primavera in *Rondine*, le danze e le bevute sulla Senna in *Tabarro*...) – e più la morte e la fine è straziante.

## Di opera in opera, scongiurando la fine

*Il Tabarro*, insieme a *Manon Lescaut*, *Bohème*, *La Rondine*, costituisce il gruppo delle quattro opere "parigine" di Puccini, collegate anche da rimandi espliciti, come altrettanti quadri dello stesso mondo. Parigi, la "contemporanea" Parigi, nonostante gli sfalsamenti temporali, si qualifica come il *topos* pucciniano per eccellenza, città della luce, della gioia di vivere, degli amori e del libertinaggio. "Tutta Parigi scintilla! Tutta Parigi sfavilla!", la Parigi piena "di fascini, di sorprese, di meraviglie" che si canterà nella *Rondine*. Il "fascino immortal" di Parigi (*Tabarro*), là nel Quartiere di Belleville, rimpianto da chi vive l'esilio "fluviale" sul barcone, perché "chi lascia il sobborgo vuol tornare". "Botteghe che s'accendono/di luci e di lusinghe... / vetture che s'incrociano, / domeniche chiassose / piccole gite in due al Bosco di Boulogne!". Se "è difficile dire cosa sia quest'ansia,

42 E. GARA (a cura di), *op. cit.*, p. 417.

43 *La Rondine*, opera lirica in tre atti. Libretto di G. Adami, A.M. Willner, H. Reichert. Prima rappresentazione Montecarlo 1917.

44 F. TORREFRANCA, *op. cit.*, p. 25.

questa strana nostalgia<sup>45</sup> che lega Giorgetta ai piccoli rituali della quotidianità parigina, è forse perché in quest'ansia è contenuta l'ansia medesima che ci lega alla vita.

La citazione – la memoria – di *Bohème* in *Tabarro*, per bocca di quel venditore di canzonette circondato da *midinettes*-giovani sartine, è all'insegna della primavera, in controttempo significativo rispetto al settembre autunnale della vicenda, e all'inverno che chiude la storia di Mimi: "Primavera, primavera, / non cercare più i due amanti / là fra l'ombra della sera / chi ha vissuto per amore / per amore si morì... / È la storia di Mimi"<sup>46</sup>. Anche gli spunti di "fosco realismo" che alcuni sottolineano in *Tabarro*, sono trasfigurati dall'irrinunciabile lirismo pucciniano, ferito, ma non mai oscurato, dal lato cupo dell'esistenza. Con uguale effetto di ambigua polarizzazione psichica le voci delle "due ombre d'amanti" che passano per strada si sovrappongono alle vicende del barcone, recando un'eco di amore, di rose e di rugiada, proprio un attimo prima del delitto che seguirà. Persino l'insistente motivo musicale di "andante moderato" che apre l'opera, e costeggia l'amore proibito, ritornando nelle voci che lontane che si chiamano, ha l'andamento ambiguo di una danza appesantita dal lento avanzare dell'immobilità.

I rimandi alla *vie de Bohème* nutrono il mondo di *Rondine* nei ricordi di Magda, migrata ad altra facoltosa vita, ma nostalgicamente fedele, nel cuore, al suo passato di *grisette*<sup>47</sup>: "Ore dolci e divine/di lieta barondata/fra studenti e sartine", secondo lo stesso "copione" della canzone di Doretta, che Magda improvvisa al pianoforte – concludendo la storia narrata da Prunier, il poeta – in un gioco di specchi tra la narrazione principale e le "leggende" che la incrociano. Per "rivivere ancora la gioia di un'ora", l'incanto di quella prima vita, Magda indossa gli abiti di un tempo e si concede un ritorno all'amore col giovane Ruggero. Un amore corrisposto, invidiabile, che lui vorrebbe coronare con le nozze. Ma dinanzi alla proposta che dovrebbe scongiurare l'incubo della fine, in lei sempre presente ("Vedi, ho paura!/Sono troppo felice!"), Magda si sottrae, a motivo della sua vera identità...come una Violetta Valéry (altra parigina) che alla fine si nega il suo Alfredo, senza bisogno della pressione moralmente ricattatoria di alcun Germont (la simbolica, autorevole figura paterna – ad eccezione de *Le Villi*<sup>48</sup>, e di quel suo surrogato femminile che è la Zia Principessa di *Suor Angelica* –, nel teatro di Puccini è ormai tramontata). L'immagine disincantata che Magda ha

---

45 G. PUCCINI, *op. cit.*, p. 459.

46 Ivi, p. 454.

47 Con *grisette* si intende, all'epoca, una ragazza di basso ceto e umile occupazione, emancipata dalla famiglia e di liberi costumi.

48 M. GIRARDI, *op. cit.*, p. 45.

di se stessa attenta alla sua felicità, confermando lo schema iniziale del suo primo amore, quando una “voce lontana” la metteva in avviso – e in fuga – così: “Fanciulla, è sbocciato l’amore! / Difendi, difendi il tuo cuore! / Dei baci e sorrisi l’incanto/si paga con stille di pianto”<sup>49</sup>.

Il dramma della fine, si ripete, serialmente, in *Bohème*, nel *ménage* Mimì-Rodolfo e, su un altro piano, in quello di Musetta-Marcello. In entrambi i casi non c’è traccia della irruzione scenica di un “terzo” in funzione di reale antagonista. Le intermittenze e paure del cuore e il grande spettro della morte bastano alla storia.

Mimì entra in scena, come Tosca, come Butterfly, preceduta dalla propria voce, che carica di attesa chi è sulla scena della vita, della speranza. L’incontro dei due è una lieve pantomima di micro-eventi: lei bussa al vicino per chiedere fuoco al suo lume, ha un mancamento, smarrisce la chiave, si spegne di nuovo il suo lume, si spegne anche il lume di lui. Il buio che li circonda è un buio in cui nascondere i pudori, un buio in cui si è abbandonati, come poi lo si sarà, molto meno piacevolmente, al buio della morte. Lui ritrova la chiave e la cela. Lei lo ha visto ma tace, uno stratagemma di entrambi per prolungare il momento iniziale di un amore che nasce con la perentorietà di un processo naturale. L’immediatezza di questa nascita non è dovuta solo a convenzioni di tempo teatrale – un tempo meta-fisico, un tempo interiore dove si condensano vicende che nella vita reale sono diluite da tempi morti e elementi non pertinenti –, questa immediatezza ha qui un valore tematico e letterale poiché indica la disponibilità verso la vita e le sue sollecitazioni. Ma con la stessa facilità con cui la vita dà la vita toglie: le felici farfalle amorose saranno ben presto accasciate, impotenti marionette.

L’inversione del cronotopo nella vicenda di Mimì e Rodolfo è significativa: il loro amore nasce in inverno, e Mimì è già consegnata all’inverno della vita; da questo inverno il suo animo si apre all’infinita sensualità della primavera, evocando l’aprile, il germoglio dei fiori, quando arriverà “lo sgelò” e il “primo sole” sarà suo. Puccini d’altronde festeggia l’amore nascente nella festa *en plen air* del Caffè Momus (secondo quadro), “la vigilia di Natale”, e dunque il momento, nel cuore dell’inverno, che celebra la nascita, o la rinascita (Musetta e Marcello che si rimettono insieme).

Illica era perplesso circa il fatto che i nostri *bohèmiens*, in dicembre, con la neve, cenassero fuori. Ma per Puccini ciò è funzionale al contrasto freddo-calore come metafora di perdita-possesso, dolore-felicità, morte-vita. Il gelo dell’inverno e della morte è simbolicamente vinto dal calore vitale di quel momento graziato, come lo è dal piccolo fuoco del primo quadro, alimentato dal poeta con le proprie opere, in un attimo di allegra dissipazione, un fuoco che scalda ma anche incenerisce ciò a cui si tiene. Di lì a poco arriveranno vino e vivande, legna, sigari, l’imprevista abbondanza elargita

---

49 G. PUCCINI, *op. cit.*, p. 389.

da Schaunard: cose che animano e si animano della vitalità degli uomini; e poi cose sole, abbandonate, nella scena vuota a fine quadro, in un presentimento dell'assenza, della separazione e della morte, con le voci di Mimì e Rodolfo da fuori, incamminati verso il loro breve destino d'amore.

Terzo quadro. Di nuovo il freddo, qui contrapposto al calore interno del Cabaret. Mimì e Rodolfo parlano di lasciarsi ancora amandosi, ricordano l'amore come se fosse già trascorso, come sapendo che lo sarà, con nostalgia anticipata. Quest'opera è tutta una "prova generale" della perdita. Rodolfo vorrebbe allontanarsi da Mimì per non aggravarne la malattia con la sua indigenza, ma la paura della perdita minaccia il loro legame anche sotto la forma insidiosa della gelosia. Non riusciranno ad essere così crudeli con se stessi e rimanderanno la fine a primavera, alla "stagion dei fior", che "balsami stende sulle doglie umane"; di nuovo un'inversione del cronotopo, a esorcizzare la fine, perché la primavera è il simbolo di ciò che nasce e non di ciò che muore.

Quarto quadro. Gli amori furono. Gli amanti si sono lasciati davvero, prima dell'ultima fine totale. Si apre sulla stessa scena del primo, un espediente notevole per evidenziare ciò che è mutato, sullo sfondo identico. I due uomini con i feticci delle rispettive donne – un nastro di Musetta, la cuffietta di Mimì. Sugli oggetti l'impronta della felicità che fu. Un minuetto tra gli amici attorno alla tavola, per rinvigorire il tono della vita. Al sopraggiungere di Mimì un duetto che è il calco leggendario – il ricordo – del loro primo incontro. Adesso non hanno più niente altro che il passato, e in quel passato Mimì, in fin di vita, si acciambella, come un'ultima cuccia prima dell'ignoto. Il freddo sarà adesso quello della morte, che lascia impietriti uomini e cose.

L'uso delle cesure temporali (tra secondo e terzo quadro e tra terzo e quarto) è in quest'opera particolarmente significativo. La storia si completa solo grazie a ciò che accade in questi "fuori scena". Il terzo quadro presuppone una crisi tra Mimì e Rodolfo. Il quarto apre a rottura avvenuta. Una trama già in sé povera di eventi è parzialmente demandata al "fuori scena": questo conferisce alla storia un senso di ineluttabilità, di passività dei personaggi, agiti da quella parte del proprio destino che non è più nell'arbitrio del presente, ma incombe, immodificabile, alle spalle.

Un analogo uso del "fuori scena" in *Manon*<sup>50</sup>. L'arrivo della protagonista è preceduto da un quadretto di gioventù gaudente; immediati l'incontro, l'amore e la fuga con lo studente Des Grieux. All'inizio dell'atto secondo questo amore è già stato tradito e abbandonato, fuori scena, da Manon, che ha ceduto alle profferte di Geronte, un ricco libertino, non senza rimpiangere le "labbra ardenti" e le "infuocate braccia"

---

50 *Manon Lescaut*, dramma lirico in quattro atti. Libretto di D. Oliva, G. Ricordi, L. Illica, M. Praga. Prima rappresentazione Torino 1893.

dell'amante. Tutto si gioca nel suo cuore inquieto che a nulla rinuncia, quasi guardando da sempre in volto la morte e il deserto, il vuoto che essa porterà. Gli eventi successivi al suo ricongiungimento con Des Grieux, al suo tentato furto in casa di Geronte e al suo arresto, sono di nuovo relegati fuori scena: l'Intermezzo orchestrale che introduce l'atto terzo restituisce, della prigionia e del viaggio a Le Havre, il puro commento interiore. Ugualmente fuori scena la vita dei due esiliati in America. Nel fulmineo e fulminante atto quarto – “una landa sterminata” –, ciò che resta è l'inevitabile fine, al termine della stremante fuga che ucciderà Manon: “Rammenti? / Dimmi... / la luminosa / mia giovinezza? Il sole più non vedrò / [...] ma l'amor mio...non muore...”<sup>51</sup>.

La temuta contrazione dei due momenti – l'inizio e la fine – che tanto segna il teatro di Puccini e la sua percezione della vita, è estremizzata e canonizzata in *Butterfly*. Perché l'amore alla cui fine ella non accetterà di credere, è già finito nello stesso momento in cui è nato e consumato: l'*eros* di quel duetto sotto le stelle è autentico e partecipato da entrambi, ma per lui è un sentimento a termine, per lei – contrariamente alle consuetudini invalse – l'inizio di un legame.

Nell'approssimarsi di *Butterfly* all'uomo che segnerà la sua vita è già scritto tutto il dramma che sarà. Il presentimento quasi animale della cattura, un'impercettibile dialettica tra avvicinarsi e allontanarsi, tra fiducia e ritrosia. Dopo la partenza di Pinkerton questo amore, diventato per un attimo reale, si converte in una fantasia, che la accompagna nei tre anni di attesa del ritorno. Al contrasto interpersonale tra amore e disamore subentra il contrasto intimo tra principio di realtà e illusione, e il teatro di coppia diventa “monodramma”.

La forza di *Butterfly*, la sua fede nell'amore è anche la sua tragica debolezza, il suo pregiudizio idealizzante. Tutti sanno. Tutti parlano di lei come si parla di una malata. Isolata nel suo bozzolo, nella sua sublime e penosa solitudine. I personaggi che la circondano e vorrebbero ricondurla alla realtà sono relegati al ruolo di impotenti ed irritanti figuranti. Il suo sguardo mira oltre, entro il proprio orizzonte mentale. “Un bel dì vedremo”: nel suo “duetto amoroso da sola”, la fantasia diventa visione, proiettata-evocata di fronte ai propri occhi; come lo è nella sua ultima notte vigilante, attraverso il foro praticato nello *shosì*, quando il coro a bocca chiusa, a fine atto secondo, torna ad amplificare le vibrazioni del suo animo. Ma più che vedere dovremmo dire guardare. Nessuno ha mai guardato nel futuro quanto *Butterfly*, e tanto poco “visto”. Quando vedrà davvero, sarà la fine. È allora che *Butterfly* benderà gli occhi del suo bambino, per poi abbracciarlo, agonizzante, un'ultima volta. Dobbiamo all'espressionismo di Berg, nel finale di *Wozzeck*, un quadro di infanzia

---

51 G. PUCCINI, *op. cit.*, p. 97.

altrettanto tremendo, con la tragica presenza inconsapevole di quel fanciullo che corre giocando verso il cadavere della propria madre.

Come Werther, in Massenet, chiederà al soffio della primavera di non risvegliarlo, di non richiamarlo alla vita, nel momento in cui la vita lo tradisce, così farà anche Butterfly a un passo dalla fine: “Troppa luce è di fuor, / e troppa primavera, / chiudi. [...] *la camera rimane quasi in completa oscurità*”<sup>52</sup>. Ancora una dissonante e dolorosa inversione di cronotopo, una primavera per morire.

Un altro grande “monodramma” troviamo in *Suor Angelica*<sup>53</sup>, immenso inno alla vita celebrato, sul punto di darsi la morte, dalla figura archetipica che alla vita è votata: la madre. Strumento della morte saranno qui proprio i fiori, simbolo pucciniano della vita, fiori benefici e questa volta malefici, gli “amici fiori” che compenseranno Angelica delle cure da lei prodigate.

Se Butterfly si proietta nell’oscurità, Angelica muore in un tripudio di luce, che la lettera del libretto vorrebbe sovranaturale ma che la sua sostanza ci consegna innanzitutto come luce psichica, ricongiunzione alle proprie corde profonde. Il suicidio visionario di Angelica non è che l’amore, il bimbo che torna, lei che si proietta nell’altrove per raggiungerlo, come Tosca che insegue il suo Mario e Scarpia “avanti a Dio”. Questo è il miracolo: l’autoassoluzione finale di Angelica e della vita (oltre ogni spettro di dannazione), donna trasfigurata nel suo clone celeste di Madonna-madre.

Il crudele moralismo che ha separato la madre colpevole dal suo bambino, trasformandola in suora dall’apparenza esemplare, virtuosa, offre il reagente per un dramma più vasto di quella vicenda di reclusione claustrale: il dramma del *pathos* inibito, della vita negata ma irresistibilmente insubordinata, eversiva, trionfante. Come l’erba soffocata tra le pietre riesce a trovare la fessura da cui risorgere, così si libera l’*eros* materno di Angelica, oltre quelle mura, oltre tutte le mura del mondo, oltre il mondo. La notizia della morte del bambino, dopo la pseudo morte della lontananza, libera la madre sepolta, il fiume carsico che scorre sotto la sua apparente pacificazione interiore. Ed ecco la stupenda carnalità dell’amore di madre per il piccolo corpo filiale, strappato dal suo ventre e consegnato al ventre della morte, eppure ancora vivo dentro le sue viscere quanto dentro i suoi occhi e il suo cuore.

Attorno ad Angelica – l’unica tra le suore che si dice priva di desideri e che si rivelerà esserlo meno di ogni altra – l’inestinguibile forza della vita è introdotta dal tripudio pagano delle sue consorelle, fanciulle dai sensi

---

52 Ivi, pp. 288-289.

53 *Suor Angelica*, opera in un atto. Libretto di G. Forzano. Prima rappresentazione New York 1918.

accessi, piccole vestali della bellezza, tra quelle mura conventuali invase dalla vita che dovrebbero negare. Questo ambiente (che insensati allestimenti trasferiscono tra le mura di manicomi e carceri) rivela il contesto archetipico dell'estasi pucciniana, *en plen air*: luce, cipressi, erbe, fiori... tramonto di maggio, cinguettii, un raggio di sole che batte sull'acqua della fonte, nelle "tre sere della fontana d'oro", la sorella morta a nome Bianca Rosa, i fiori da annaffiare alla sua tomba, che "la suora che riposa lo desidera di certo"; e ancora una cornucopia di piccoli piaceri che niente ha da invidiare a quelle parigine dei gaudenti *bohèmiens*: rose scarlattine celate nelle maniche, l'agnellino, il suo belato, il suo muso, il boccone buono, la frutta gustosa, un otre d'olio, sei collane di nocciòle, un panierin di noci buone con sale e pane, farina, caciottella che suda ancora latte, buona come una pasta, un sacchetto di lenti, uova, burro, un tralcetto di ribes...

Sarà proprio Angelica a cantare del nesso tra desiderio e vita: "i desideri sono i fiori dei vivi, / non fioriscono nel regno delle morte", e a trasfigurare la morte nell'ossimoro che il finale verrà a confermare: "prima che un desiderio sia fiorito / la Madre delle Madri l'ha esaudito. / Oh sorella, la morte è vita bella"<sup>54</sup>, una frase che canta l'intensità struggente di quella forza vitale dell'anima che potrebbe schiudere un passaggio verso il mistero di una fine che non sia una fine, quasi affidando alla storia di Angelica l'estrema speranza dell'autore.

Anche *Tosca*<sup>55</sup>, l'opera più appesantita da retaggi di intreccio "storico", con l'odioso potere di Scarpia e l'antagonismo ideale di Cavaradossi, vive nella placenta di irresistibile bellezza che avvolge tutto e tutti, oltre il contrasto interpersonale; la bellezza della vita che il condannato Cavaradossi canterà sino all'ultimo istante, il profumo della terra che avvolge nei suoi ricordi i passi di Tosca, l'alba incipiente su Roma, quando il sole, anche qui in una tragica inversione di cronotopo, sorgerà sulla morte del condannato. I tre protagonisti sono tre esteti: il dongiovannismo e edonismo dannunziano di Scarpia (si veda la sua professione di "fede" a inizio atto secondo: "Dio creò diverse / beltà, vini diversi. Io vo' gustar / quanto più posso dell'opra divina!"<sup>56</sup>), l'arte del pittore Cavaradossi, le sue recondite armonie di bellezze diverse, l'arte canora di Tosca e le sue descrizioni estetizzanti. La sua prima aria d'amore è mediata da un incanto ambientale, popolato di boschi, campi, auree marine e volte stellate, possedute, assaporate già nel pensarle. E poi, alla fine "Senti effluvi di rose? / Non ti par che le cose / aspettan tutte innamorate il sole?"<sup>57</sup>.

54 G. PUCCINI, *op. cit.*, p. 477.

55 *Tosca*, opera lirica in tre atti. Libretto di G. Giacosa e L. Illica. Prima rappresentazione Roma 1900.

56 G. PUCCINI, *op. cit.*, p. 202.

57 Ivi, p. 227.

Un incanto pervasivo reso anche attraverso la “profondità acustica” dell’opera, le sue tante “cose sonore” che recano la presenza variegata del vivere. La distanza di ciò che è a portata di voce, di orecchio, ma non di occhi e di mani, è desiderio di ricongiungimento e paura della perdita, inquietudine sottile dell’assenza. Così la cassa di risonanza dell’opera reca la cantata di Tosca che giunge da lontano, ma anche i gemiti sinistri che arrivano dalla stanza della tortura e i tamburi della esecuzione, e poi le voci dell’alba e della campagna che dispiegano la vastità e freschezza della vita ai sensi accesi del condannato.

La prima entrata in scena di Tosca è preceduta dalla sua voce concitata che grida il nome di Mario, una protesi immateriale lanciata attraverso l’incubo geloso della distanza che la separa da lui. Alla seconda apparizione lo chiama ancora, come lo chiamerà dopo la presunta esecuzione simulata, quella finta morte da recitarsi con “scenica scienza”, una morte che si scoprirà invece essere vera: la beffa più atroce che può essere pensata in questo teatro della vita.

L’attrazione di Scarpia per Tosca – amplificata dall’apoteosi liturgica del *Te Deum*, con una intuizione drammaturgica che sembra celebrare la congiunzione degli opposti – è corrisposta dalla raffinatezza chirurgica della sua strategia, che passa dal cuore appassionato di Tosca. E il cuore di Tosca occupa l’opera. La strategia di Scarpia è infallibile e tale resta a prescindere dalla sua morte. In questo meccanismo perfetto concepito da Scarpia c’è tuttavia un ingranaggio debole, che gli costa la vita. Lui stesso ha armato, con la propria crudeltà, il raptus omicida della sua angelica assassina, le pure dolci mani mansuete, sporcate dall’orrore di quel sangue ma non dalla colpa di quel sangue. Nel momento del raptus finale – il suicidio – Tosca si augura imperiosamente di ritrovare avanti a Dio il suo carnefice, per averne ulteriore giustizia. Anche Tosca, come Angelica, conduce il proprio autore in un percorso che trova nella forza psichica della vita il propellente per sfidare e forse abbattere il tabù della morte.

Il tabù della morte sembra avere segnato, tra opera e vita, la creazione di *Turandot*<sup>58</sup>, l’opera ultima e incompiuta, interrotta proprio dopo la morte – il funerale – di Liù: un primo “finale” dell’opera, che la morte di Puccini ci consegna però, in uno strano gioco di specchi, come unico finale, al quale avrebbe dovuto far seguito, nelle intenzioni dell’autore, il secondo – e complementare – lieto fine, la nascita di Turandot all’amore, alla femminilità, alla vita. Le “maschere” esotiche e leggendarie della fiaba forniscono a Puccini uno sfondo “mitico” atto a decantare il valore trans-personale e archetipico della vicenda, così come accadde nell’opera prima, abitata dalla “leggenda” delle mitiche Villi, le fanciulle

---

58 *Turandot*, dramma lirico in tre atti e cinque quadri. Libretto di G. Adami e R. Simoni. Prima rappresentazione Milano 1926.



trasformatesi in furie, per vendicare la crudeltà di chi ha tradito l'amore.

*Turandot*, l'opera più corale, è di fatto un'opera intimissima, un' amplificazione della sfera psichica della protagonista; Turandot non ha voce per un atto intero ma è vivente attraverso i suoi echi, il *pathos* che muove nell'attesa collettiva. È attesa la luna, è atteso il boia, è atteso il grande spettacolo della morte, è attesa Turandot, una "meraviglia" spaventosa e a sua volta spaventata, crudele per paura, brutalizzata nella sua anima atavica di donna dalla violenza del maschio (di cui fu vittima l'ava "dolce e serena" Principessa Lo-u-ling). Turandot si nega agli uomini, ambisce a distruggerli. Gli uomini ambiscono a Turandot. Il contrasto è regolato da una tenzone rituale, dove Turandot mette in palio se stessa e gli uomini la propria vita. L'accentramento del contrasto nella figura di Turandot ricorda quello, di segno inverso, che caratterizza la figura di Don Giovanni. All'unico movente di Turandot corrisponde la serialità delle sue vittime, un innamorato in più è un morto in più. Il "ruolo" di Calaf lo precede, nel copione fatale, e lui lo interpreta al meglio, irremovibile, contro ogni prudenza, ogni responsabilità morale, ogni irrisione del mito introdotta da Ping Pang Pong, i tre grotteschi ministri, con il loro controcanto satirico.

Calaf riuscirà a sovvertire il copione, aggiudicandosi la mano e l'amore di Turandot, ma non senza l'intervento "sciamanico" della piccola-grande Liù, colei che prepara il terreno a Calaf, che insinua in Turandot il germe della trasformazione, grazie al traumatico psicodramma della propria morte sacrificale per amore, e un amore per giunta infelice.

Perno archetipico e drammaturgico dell'opera, Liù è la sibilla che legge tra le righe della trama: "L'amerai anche tu" rivolto da Liù a Turandot è la psico-profezia della piccola schiava su cui la Principessa si erge in tutta la sua potenza. Eppure Turandot avverte da subito la superiorità di Liù, e la propria impotenza. La sensibilità, l'apertura erotica alla vita, la forza della donna-fiore opposta alla paranoia della principessa di ghiaccio. "Chi pose tanta forza nel tuo cuore?" / "Principessa, l'amore!.." / "L'amore?". In questo preciso punto della storia, quando Turandot ripete, come un mantra misterioso, la parola chiave pronunciata da Liù, le due donne iniziano a diventare una donna sola. Per una donna-fiore che muore un'altra ne nasce attraverso l'accettazione della propria vulnerabilità, attraverso l'esposizione alla vita con i suoi doni e le sue ferite.

La conversione di Turandot all'amore, il trionfo della vita sulla legge di morte, conferma una metà del tema archetipico, come la morte di Liù ne conferma l'altra metà. I due finali – insieme – e le due figure di donna con il loro *morphing*, ricompongono il tema archetipico della vita, nella sua affascinante e terribile ambiguità, in un rito di perenne sacrificio e di rinascita; un rito che Puccini, e non è forse un caso, si è appressato a celebrare, nella grande liturgia scenica di *Turandot*, proprio alle soglie della propria morte.

*LEONARDESCA*  
AFORISMI PER VOCI BIANCHE E PIANOFORTE

*di Luca Giovanni Logi\**

Una coincidenza ha voluto che per quest'anno 2019 la giornata inaugurale del Festival del Maggio Musicale Fiorentino coincidesse con l'anniversario esatto dei cinquecento anni della scomparsa di Leonardo da Vinci. Per il dovuto omaggio la fondazione fiorentina ha pensato a tre manifestazioni: la prima, la commissione di un brano per il gruppo corale delle voci bianche del Maggio; la seconda, un nuovo brano di Giorgio Battistelli che riunisse sul prato antistante il nuovo teatro dell'opera quanti più possibile gruppi bandistici di Firenze e Toscana; e qualche giorno dopo la terza, un concerto del gruppo Musica Antiqua del Maggio Musicale Fiorentino nella chiesetta di S. Ansano nelle campagne di Vinci, nel quale la biografia di Leonardo è stata ripercorsa nelle musiche dei compositori che hanno lavorato nel suo stesso tempo e nei suoi stessi ambienti.

Lo scrivente ha avuto l'onore e l'onere di comporre la prima commissione, un brano per voci bianche con accompagnamento di pianoforte e in questa presentazione cercherò di illustrare il percorso musicale che ho compiuto. In sede di commissione, sono stati posti come vincoli: l'organico - voci di bambini e pianoforte; la durata di circa 12-15 minuti; l'argomento che doveva a rimandare ad un omaggio a Leonardo da Vinci; e inoltre la richiesta di inserire all'interno del brano, se possibile, una citazione musicale da Leonardo. Prima ancora di iniziare a scrivere, ho intitolato il brano *Leonardesca*.

---

\* **Luca Giovanni Logi**. Nato nel 1963. Ha studiato presso i conservatori di Bari e di Milano, diplomandosi in violino e composizione. Dal 1988 è il responsabile dell'Archivio Musicale del Maggio Musicale Fiorentino, collaborando con Zubin Mehta, Fabio Luisi ed i direttori ospiti. Ha svolto attività di arrangiatore per Josè Carreras, i tre tenori e numerosi cantanti e orchestre. I suoi ultimi lavori sono "The Rossini Game", opera per bambini con la regista ed autrice Manu Lalli, e la nuova orchestrazione di "Un mari a la porte" di Offenbach, ambedue incluse nell'ultima stagione del Maggio Musicale Fiorentino. I suoi arrangiamenti ed orchestrazioni sono pubblicate dalle case discografiche più prestigiose (Sony Classical, Teldec, Philips).

Una commissione si affronta prima di tutto delimitando un ambito fra quelle che potrebbero essere infinite opzioni. E qui le limitazioni sono soprattutto pratiche: si doveva scrivere un brano praticamente realizzabile da bambini in un numero limitato di prove. Una seconda condizione è stata autoimposta: trattandosi di un repertorio infantile, ho desiderato che i testi avessero comunque un contenuto se non didattico, almeno educativo o meglio esemplare. La terza condizione è stata più difficile: se Leonardo, nei suoi multiformi interessi, si è dedicato anche alla musica, tuttavia non ci sono pervenute sue composizioni musicali, se non una serie di rebus. Ho quindi cavato un *cantus firmus* da uno di essi, come andrò più sotto a spiegare.

Ho individuato quindi i testi da mettere in musica, consultando alcune collezioni di aforismi. Si tratta per lo più di appunti sparsi sui vari codici e non di scritti organici; ma il fascino dell'opera di Leonardo sta anche nella sua frammentarietà, nel suo procedere per illuminazioni brevi e fulminanti. Ho quindi isolato fra gli aforismi alcuni dei più brevi ed incisivi, e che in qualche maniera meglio promettessero per una versione musicale:

1. Chi non punisce 'l male comanda che si facci [Codice di Parigi H, 118v]
2. No' si volta chi a stella è fiso [Windsor]
3. Mal fai se laldi [=laudi], e peggio se riprendi,  
la cosa dico, se ben tu nolla 'ntendi. [Codice Atlantico 207v]
4. Questo per isperienza è provato,  
che chi non si fida mai sarà ingannato [Codice Atlantico 945]
5. Quando fortuna vien, prendila a man salda,  
davanti dico, perché di dietro è calva. [Codice Atlantico 207v e 785]

Mi sono posto anche un problema stilistico, cioè se scrivere quella che potrebbe essere una parodia moderna dello stile cinquecentesco, oppure qualche cosa che fosse scollegato stilisticamente da Leonardo. Con mia stessa sorpresa, ho visto che le due cose potevano convivere nella stessa composizione integrandosi fra di loro, organizzando la composizione su due piani: i numeri 1. 3. 5. richiamano lo stile antico, i numeri 2. 4. sono in stile moderno.

In ogni pezzo ho steso prima le parti vocali e successivamente l'accompagnamento pianistico. Mi sono posto come obiettivo quello di massimizzare la resa acustica delle voci infantili; la mia esperienza è che questo sia più facile da ottenere utilizzando il meno possibile la scrittura in terze, piuttosto armonizzando in quinte o in quarte, o con le voci in dialogo ma indipendenti tra di loro. Solo a posteriori mi sono reso conto che proprio con l'evitare l'uso estensivo delle terze ottenevo una scrittura che poteva

virare sia verso l'“antico”, con una armonizzazione modale, che verso il “moderno”, armonizzando in una tonalità allargata.

Le parti vocali del primo brano (*Chi non punisce 'l male*) sono in stile di *bicinium*, contrappunto a due voci, diatoniche ed interamente basate su una scala naturale di re minore (o, se preferite, in modo dorico). L'accompagnamento pianistico, viceversa, esce dalla tonalità con sequenze di accordi maggiori paralleli.

Il secondo pezzo (*No' si volta chi a stella è fiso*) deve essere il contraltare moderno del primo. È scritto nel ritmo irregolare di 7/8 e la melodia è armonizzata prevalentemente per quinte. Il suo accompagnamento inizia con una suggestione politonale ottenuta dalla sovrapposizione degli accordi di do e re maggiore nella prima battuta, e da un accordo costruito per quinte (la-mi-si-fa#-do#) nella seconda (Es. 1).

Es. 1

Il fa# funge da perno delle armonie nelle prime due battute: nella risonanza dell'accordo di do maggiore con un do grave come fondamentale il fa# infatti suona come un armonico, lontano e dissonante sì, ma sempre un armonico (questo fatto acustico fu notato per esempio da Messiaen). Questa ambiguità della formula di accompagnamento consente di riutilizzarla sull'ultima nota di ogni frase vocale, la prima volta (batt. 20) per accompagnare un fa#, la seconda volta per accompagnare un sol (batt. 37). La prima volta una risonanza lontana della fondamentale, la seconda una risonanza più immediata: come a suggerire che le voci abbiano compiuto un mezzo giro di una rivoluzione intorno all'armonia del pianoforte.

Il terzo brano (*Mal fai se laldi*) è una semplice parodia rinascimentale: melodia omofonica su una scala naturale, accompagnamento fiorito di stampo clavicembalistico nel pianoforte.

Il quarto numero (*Questo per isperienza*) è risultato il più difficile da stendere. Qui il richiamo leonardesco sta nella presenza di un *cantus firmus* ricavato da un rebus musicale. Non possiamo dire, a rigore, che si tratti di una vera e propria citazione musicale; infatti il rebus è concepito come un indovinello e non come un pezzo effettivamente eseguibile, quindi

la sequenza di note che se ne può ricavare è al più un *cantus firmus*, una materia musicalmente grezza ma che di per sé non ha una autonomia musicale. Il rebus di Leonardo ha questa forma, sotto la sua soluzione enigmistica (Es. 2):



Amo - re sol mi fa re -mi -rare      la sol mi fa sol -licita

Es. 2

Dal rebus si possono quindi ricavare due sequenze di note che ne costituiscono la componente musicale:

re-sol-la-mi-fa-re-mi / la-sol-mi-fa-sol

Per motivi di estensione ho preferito trasportare le due sequenze verso l'alto di una quinta (in pratica, sostituendo alla chiave di fa una chiave di do), ottenendo quindi il seguente *cantus firmus*:

la-re-mi-si-do-la-si/mi-re-si-do-re

Il *cantus firmus* è appunto materia grezza, vive solo nell'elaborazione che se ne trae. Ho considerato l'idea di trattarlo non solo in forma diretta, ma anche in forma retrograda, leggendolo da destra a sinistra – come una sorta di omaggio ideale a Leonardo che, come è noto, poteva prendere appunti o scrivere interi testi in maniera speculare rispetto alla scrittura ordinaria. Ho quindi trattato il *cantus firmus* nella prima parte del brano in imitazione alla quarta inferiore; poi, dalla batt. 16, la seconda sequenza letta per retrogrado in imitazione alla quinta, e poi la prima per retrogrado armonizzata per quarte. Ho applicato al *cantus firmus* il testo di un aforisma che non ha relazione con il testo del rebus iniziale, ma si integra alla parte musicale di esso in maniera naturale.

Non è banale trovare una maniera di sostenere pianisticamente questa costruzione. Ho fatto ricorso ad una costruzione non tonale: ho steso quello che ho chiamato il “ventaglio armonico”, cioè due sequenze di note, una ascendente ed una discendente che fanno perno sul do centrale (Es. 3):



Es. 3

I suoni non si ripetono uguali fra le ottave, ma ogni ottava ha un numero diverso di suoni e spazati diversamente; dopo di che l'accompagnamento pianistico è stato steso con figurazioni che attingono solo ai suoni del ventaglio. La spaziatura larga nel grave e stretta nell'acuto suggerisce una risonanza simile a quella della serie armonica naturale, ma di sonorità più complessa di questa per il maggior numero di dissonanze.

Il materiale armonico del "ventaglio" consente di sostenere armonicamente il *cantus firmus* fino alla battuta 21. Solo nell'ultima frase la necessità di sostenere adeguatamente l'intonazione delle quarte nella parte del coro mi ha indotto ad introdurre suoni aggiuntivi e a trasferire, nell'arpeggio dell'ultima battuta, la nota più grave che caratterizza la risonanza, una sorta di nota fondamentale, da do a la.

Il quinto brano (*Quando fortuna vien*) costituisce il corrispondente del brano iniziale. Una melodia in due frasi, ognuna ripetuta due volte, prima senza poi con accompagnamento, uno sviluppo per imitazioni e la ripresa della melodia iniziale. Sia le voci che il pianoforte sono scritte interamente sulla scala naturale di fa minore (quindi nuovamente in modo dorico, come il primo brano, ma trasportato); in effetti non si modula mai ad altra tonalità o modalità, ma ho ricercato nella scrittura la varietà all'interno dell'unica modalità di impianto.

In origine la *Leonardesca* aveva in penultima posizione un ulteriore brano (*Tristo è quel discepolo*) che si è deciso di sopprimere per motivi pratici. Ma devo dire che con l'articolazione in cinque movimenti simmetrici, con l'alternanza degli stili e la corrispondenza fra il primo e l'ultimo movimento, non solo non si percepisce la mancanza del brano aggiuntivo ma la stessa costruzione generale del brano viene ad essere più solida, per cui ho deciso di toglierlo comunque dalla versione definitiva.

La storia di questi brani non termina con la loro stesura. Per guadagnare tempo i brani sono stati passati al coro infantile appena ciascuno veniva ultimato e i due maestri, Lorenzo Fratini e Sara Matteucci li hanno messi in prova. La prima esecuzione è stata alla Fondazione Zeffirelli il 2 maggio 2019, diretta da Lorenzo Fratini con il coro delle voci bianche del Maggio Musicale Fiorentino e Manuel Navarro Bracho al pianoforte; una ripresa si è fatta il mese successivo, il 7 giugno all'Istituto degli Innocenti sotto la direzione di Sara Matteucci.

Devo dire che il risultato è stato molto superiore alle mie aspettative. Non perché non avessi fiducia negli interpreti sia adulti che minori, piuttosto perché le loro reazioni nei miei confronti sono state inaspettate. L'idea di essere incaricati di una celebrazione ufficiale, che un brano musicale venisse composto espressamente per loro, che il compositore li venisse a visitare ed ascoltare ha provocato nei ragazzi una reazione di ottimismo. Il che mi ha portato a riflettere su che cosa significhi essere compositori oggi. L'etica della composizione classica, ai nostri giorni,

è pesantemente influenzata dall'immagine romantica del compositore come uomo di genio che traduce il suo mondo interiore in una creazione musicale. Ma non è stato sempre così; per la maggior parte dei secoli il compositore è stato un artigiano delle note e la sua composizione aveva lo scopo di vivere in una particolare occasione. Nella società moderna probabilmente il modello romantico è destinato ad avere sempre meno spazio e i compositori non dovrebbero disdegnare quella che in tedesco si chiama *Gebrauchmusik*, musica d'uso cioè destinata ad uno scopo preciso. Ho pensato a questa *Leonardesca* come musica d'uso per Leonardo, per la città di Firenze e per i bambini del Maggio, e come tale l'affido al pubblico.

# Leonardesca

Aforismi per voci bianche e pianoforte  
su testi di Leonardo da Vinci

Luca G. Logi  
(2019)

## Chi non punisce 'l male

(♩ = 88)

Soprano

Alto

Chi non pu-ni-sce'l ma - le co - man-da che si

*p*

*sempre staccato molto*

S

A

non pu-ni - sce'l ma - le co - man-da che si fac - ci, si fac - ci, chi

fac - ci, si fac - ci, Chi non pu - ni - sce'l ma - le, l ma -



## Chi non punisce 'l male

11

S non pu-ni - sce'l ma - le, il ma - le \_\_\_\_\_ il ma - le

A le Chi non pu - ni - sce'l ma - le \_\_\_\_\_ il ma - le

16

S \_\_\_\_\_ Chi

A \_\_\_\_\_ Chi non pu - ni - sce'l ma - le co - man - da che si

20

S non pu-ni - sce'l ma - le co - man - da che si fac - ci, si fac - ci

A fac - ci, co - man - da, co - man - da che si fac - ci

## Chi non punisce 'l male

25 *f*

S Chi non pu-ni-sce'l ma - le co - man - da che si

A Chi non pu-ni-sce'l ma - le co - man - da che si

30

S fac - ci, chi non pu-ni - sce'l ma - le co - man - da\_ che si

A fac - ci, chi non pu-ni - sce'l ma - le co - man - da\_ che si

34 *ff* *trattenuto*

S fac - ci, \_\_\_\_\_ si fac - ci, \_\_\_\_\_ si fac - ci, \_\_\_\_\_

A fac - ci, \_\_\_\_\_ si fac - ci, \_\_\_\_\_ si fac - ci, \_\_\_\_\_

Codice 602

# No' si volta chi a stella è fiso

**Misterioso e lontano** (♩=c. 128)

Soprano

Alto

*pp*

*pp*

S

A

*pp*

(Ped. simile)

The musical score is written in 7/8 time and consists of two systems. The first system shows the vocal staves for Soprano and Alto, which are currently empty, and the piano accompaniment. The piano part features a delicate, arpeggiated texture in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. The second system introduces the vocal lines with the lyrics 'No' si vol - - - ta'. The Soprano and Alto parts are marked *pp* and feature a long, sustained note that spans across the measures. The piano accompaniment continues with the same texture, including a 'Ped. simile' instruction at the bottom.

No' si volta chi a stella è fiso

9

S  
No' si vol - - - - ta

A  
No' si vol - - - - ta

*sempre legato e risonante*

13

S  
chi a stel - la, chi a stel - la, a

A  
chi a stel - la, chi a stel - la, a

13

No' si volta chi a stella è fiso

17 *a bocca chiusa*  
S stel - la è fì - so (m)  
A stel - la è fì - so (m)

*pp*  
Ped.

22 *pp*  
S No' si vol - - - -  
A No' si vol - - - -

*pp*  
Ped. simile

No' si volta chi a stella è fiso

27

S ta No' si vol - - -

A ta No' si vol - - -

31

S ta chi a stel - la, a stel - la è

A ta chi a stel - la, a stel - la è

No' si volta chi a stella è fiso

35 *a bocca chiusa*

S  
fi - so \_\_\_\_\_ (m) \_\_\_\_\_

A  
fi - so \_\_\_\_\_ (m) \_\_\_\_\_

*pp*

*Rec. lasciar vibrare sino alla fine*

39

S

A

39 *8va*

# Mal fai se laldi

Non troppo adagio, scorrevole

Tutti

The musical score is written in 3/4 time and consists of three systems. The first system (measures 1-3) features a piano introduction with a treble clef staff containing a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The piano part includes a *p* dynamic marking and the instruction *molto dolce ed espress.*. The second system (measures 4-7) continues the piano accompaniment with various fingerings (5, 6) and articulation marks. The third system (measures 8-11) introduces the vocal line in the treble clef staff, starting with the instruction *p e dolce*. The lyrics are: "Mal\_ fai\_ se\_ lal - di, e\_ peg - gio se ri -". The piano accompaniment continues in the grand staff, with a *p* dynamic marking and a *6* fingering in the right hand.



Mal fai se laldi

12

pren - di, la co - sa di - co, se

15

ben tu - nol-la'n - ten - di.

*p*

18

5 6 5

## Mal fai se laldi

21 *p e dolce*

Mal fai se\_ lal - di, e\_ peg - gio se ri - pren - di,

21

25

la co - sa di - co, se ben tu\_ nol-la'n - ten - di.

25

29

*pp più lontano*

5 5 5

The image shows a musical score for the piece 'Mal fai se laldi'. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system starts at measure 21 with the vocal line beginning 'Mal fai se\_ lal - di, e\_ peg - gio se ri - pren - di,'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line. The second system starts at measure 25 with the vocal line continuing 'la co - sa di - co, se ben tu\_ nol-la'n - ten - di.'. The piano accompaniment continues with similar patterns, including a section with a '7' fingering. The third system starts at measure 29 with the vocal line silent (indicated by a horizontal line) and the piano accompaniment playing a rapid, repetitive eighth-note pattern in the right hand, marked 'pp più lontano'. The piano accompaniment in this system includes '5' fingering markings.

Mal fai se laldi

12

Mal fai se laldi

33 *pp*

la co - sa di - co, se ben tu — nol - la'n -

36

ten - di.

*ppp*

# Questo per isperienza

Cantus firmus di Leonardo

Grave, ma con fantasia  $\text{♩} = 80$

*f* (cantus firmus)

Soprano

Que - sto per i -

Alto

*m.d.* *m.d.* *simile*

*m.s.* *m.s.*

*ff* martellato

*And.* e lasciar vibrare sempre, fino alla batt. 17

S

spe - ri - - - en - za

A

*3*

*3*

(lasciar vibrare) *p*

Questo per isperienza

5

S

A

è pro - - -

(lasciar vibrare)

*ff*

7

S

A

va - - - - to

(lasciar vibrare)

*p*

Questo per isperienza

9

S

A *f*

Que - sto per i -

*ff*

11

S

A

spe - ri - en - za

*v* *p*

Questo per isperienza

13

S

A

è pro - - -

13

(lasciar vibrare)

*ff*

Detailed description: This system contains measures 13 and 14. The Soprano part (S) has a whole rest in both measures. The Alto part (A) has a whole note in measure 13 and a whole note in measure 14, with the lyrics "è pro - - -" underneath. The piano accompaniment consists of two staves. In measure 13, the piano part is marked "(lasciar vibrare)". In measure 14, it is marked "*ff*" and features a series of eighth notes with accents (^) in the right hand and a bass line in the left hand.

15

S

A

va - - - to

Che chi

15

(retrogrado)

Detailed description: This system contains measures 15 and 16. The Soprano part (S) has a whole rest in measure 15 and a whole note in measure 16, with the lyrics "Che chi" underneath. The Alto part (A) has a whole note in measure 15 and a whole note in measure 16, with the lyrics "va - - - to" underneath. The piano accompaniment consists of two staves. In measure 15, the piano part features a series of eighth notes with accents (^) and dynamic markings (v). In measure 16, the piano part is marked "(retrogrado)" and continues with eighth notes and dynamic markings (v).

Questo per isperienza

17

S non si fi - da \_\_\_\_\_

A \_\_\_\_\_  
Che chi

*cambiare  $\text{X}^{\text{co}}$  e lasciar vibrare sempre fino alla batt. 21*

19

S \_\_\_\_\_

A non si fi - da \_\_\_\_\_

*p*



Questo per isperienza

21 *ff*

S  
Mai sa - - -

A  
Mai sa - - -

21 *ff*

Lea Lea

23

S  
rà in - gan - na - - -

A  
rà in - gan - na - - -

23

Lea Lea Lea Lea

Questo per isperienza

25

S

to. \_\_\_\_\_

A

to. \_\_\_\_\_

25

*fff* *sonoro, non precipitare*

*8va* - - -

*8va* - - -

(lasciar vibrare)

*8va* - - -

*2do.*

## Quando fortuna vien

**Alla marcia**

Soprano *p*  
 Quan - do for - tu - na, quan - do for - tu - na vien, pren - di - la,

Alto *p*  
*8va* - - - - , Quan - do for - tu - na, quan - do for - tu - na vien, pren - di - la,

*sfz*

7 *p*  
 S pren - di - la, pren - di - la a man sal - va. \_\_\_\_\_ Quan - do for - tu - na, quan -

A *p*  
 pren - di - la, pren - di - la a man sal - va. \_\_\_\_\_ Quan - do for - tu - na, quan -

7 *p*

## Quando fortuna vien

13

S do for-tu-na vien, pren-di-la, pren-di-la, pren-di-la a man sal - va.

A do for-tu-na vien, pren-di-la, pren-di-la, pren-di-la a man sal - va.

19

S Da-van-ti di - co, da-van-ti di - co per-

A Da-van-ti di - co, da-van-ti di - co per-

*p*

*p*

*mf*

25

S chè di die - tro è cal - va, per - chè di die - tro è cal - va. \_\_\_\_\_

A chè di die - tro è cal - va, per - chè di die - tro è cal - va. \_\_\_\_\_

25

## Quando fortuna vien

30 *p*

S Da - van - ti di - co, da - van - ti di - co per - chè di die - tro è

A Da - van - ti di - co, da - van - ti di - co per - chè di die - tro è



35

S cal - va, per - chè di die - tro è cal - va.

A cal - va, per - chè di die - tro è cal - va.



40 *mf*

S Quan - do for - tu - na, quan - do for - tu - na vien,

A *mf* Quan - do for - tu - na, quan -



## Quando fortuna vien

45

S  
 Quan - do for - tu - na, quan - do for - tu - na vien,

A  
 do for - tu - na vien, pren - di - la, pren - di - la,

51

S  
 pren - di - la, pren - di - la, pren - di - la a man sal - va. pren - di - la a man sal - va.

A  
 pren - di - la a man sal - va. pren - di - la a man sal - va.

57

S  
 pren - di - la a man sal - va. Da - van - ti

A  
 pren - di - la a man sal - va.

## Quando fortuna vien

21

62

S di co, da - van - ti di - co per - chè di die - tro è cal - va, per -

A Da - van - ti di - co, da - van - ti di - co per -

67

S chè di die-tro è cal - va. *f* Quan - do for - tu - na, quan -

A chè di die-tro è cal - va. *f* Quan - do for - tu - na, quan -

73

S do for - tu - na vien, pren - di - la, pren - di - la, pren - di - la a man sal - va.

A do for - tu - na vien, pren - di - la, pren - di - la, pren - di - la a man sal - va.

## Quando fortuna vien

79 *f*

S Da - van - ti di - co, da - van - ti di - co per -

A Da - van - ti di - co, da - van - ti di - co per -

79 *sfz*

83

S chè di die - tro è cal - va, per - chè di die - tro è cal - va. \_\_\_\_\_

A chè di die - tro è cal - va, per - chè di die - tro è cal - va. \_\_\_\_\_

83 *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *fff*





STUDI SULLA MUSICA A LUCCA

---



# PER UN BICENTENARIO NON CELEBRATO. TEATRO DEL GIGLIO 1819-2019

di Gabriella Biagi Ravenni\*

## Premessa

Duecento anni di un'istituzione culturale avrebbero meritato una celebrazione importante. Oltre tutto questa istituzione non ha *solo* duecento anni, ma ben di più, quasi 350! La celebrazione più adeguata di un'istituzione culturale come il Teatro del Giglio sarebbe stata senz'altro una pubblicazione completa che ne ricostruisse storia e vicende, e offrisse una corretta cronologia degli spettacoli. E così chiarisco subito che riconosco di essere anch'io 'colpevole' della mancata celebrazione, nonostante abbia più di una volta annunciato – in modo sicuramente temerario – l'intento di scrivere una storia del teatro (addirittura dei teatri) di Lucca<sup>1</sup>. Quello che posso fare ora che il 2019 sta per finire è soltanto ripercorrere alcune vicende particolari

---

\* **Gabriella Biagi Ravenni**, professore associato di Musicologia all'Università di Pisa fino al 2017. Socio fondatore del Centro studi GIACOMO PUCCINI (1996), Presidente del Centro dal 2007. Membro del comitato scientifico dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini; coordinatore del comitato editoriale dell'*Epistolario* per l'Edizione Nazionale. Dal 1995 al 2014 direttore del Museo Casa Natale di Giacomo Puccini (Lucca). Socio fondatore del Centro studi LUIGI BOCCHERINI (2005), Vicepresidente del Centro fino al 2015, membro del comitato scientifico dal 2005. Socio ordinario dell'Accademia Lucchese di Scienze, Lettere e Arti. Autore o curatore di vari volumi, autore di numerosi saggi in riviste nazionali e internazionali e in volumi vari, di voci per dizionari italiani e internazionali, ideatore e curatore di mostre e convegni. Premio Illica 2015 per *Giacomo Puccini. Epistolario. I. 1877-1896*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling (Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini), Firenze, Leo S. Olschki, 2015. Tra le ultime pubblicazioni: *Giacomo Puccini. Epistolario. II. 1897-1901*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling (Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini), Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2018.

---

<sup>1</sup> La prima e l'ultima in: *Il Teatro Pubblico al servizio della Repubblica di Lucca*, in *Il melodramma in Italia e in Germania nell'età barocca*. Atti del V Convegno internazionale sulla musica

facendo alcune precisazioni, e fare qualche riflessione sui problemi di metodo, cogliendo infine l'occasione per lanciare una proposta, come corollario.

## Storia e preistoria

L'epoca più importante e più conosciuta della vita teatrale lucchese è quella che coincide con il ducato borbonico, a partire da quel 17 agosto 1819 in cui si inaugurò, dopo consistenti lavori di ristrutturazione, il Teatro del Giglio, con *La rosa bianca e la rosa rossa* di Simone Mayr, seguita da *La famiglia araba* di Franz Schoberlechner, il maestro di Cappella della duchessa Maria Luisa di Borbone, e da *Aureliano in Palmira* di Rossini. Il bicentenario ricorreva dunque il 17 agosto 2019, giorno sicuramente non facilmente praticabile per iniziative musicali all'interno del teatro. La «ricorrenza dei 200 anni dall'apposizione del nome "Giglio"»<sup>2</sup> celebrata con il *Concerto Giglio200* del 21 settembre 2019 organizzato dal Teatro del Giglio non ha la stessa rilevanza, e si basa su un'informazione non esatta: la decisione di Maria Luisa di Borbone di denominare il teatro Teatro del Giglio si ricava da un rescritto sulla proposta presentata dal «Direttore degli Spettacoli Teatrali» Antonio Mazzarosa<sup>3</sup> il 23 giugno 1819<sup>4</sup>:

---

italiana nel secolo XVII (Lovenò di Menaggio, Como, 28-30 giugno 1993), a cura di A. Colzani, N. Dubowy, A. Luppi, M. Padoan, Como, AMIS, 1995, pp. 277-316: 277; *Storia e cronologia degli spettacoli a Lucca nel Fondo teatrale Lorenzetti-Zecoli: una nuova acquisizione e un nuovo punto di partenza*, in LUCA DINELLI e ALESSANDRO MUGNANI, *Il Fondo teatrale Lorenzetti-Zecoli. Inventario e catalogo con appendice anastatica* (Collana Cataloghi Guide Inventari 18), Istituto storico lucchese, Lucca, 2016, pp. LIII-LXIII: LXIII.

- 2 Cito dal sito del teatro, <https://www.teatrodelgiglio.it/it/news/dettaglio-news/article/concerto-giglio200/?cHash=b7810b5ec15c5adc89c29946b244e3e3>, ultimo accesso 14 ottobre 2019.
- 3 Degno di nota che la nomina a direttore degli spettacoli teatrali, il 5 ottobre 1818, segua di 5 giorni quella del decreto che regolamentava gli spettacoli teatrali, e anticipi di alcuni mesi l'inaugurazione del Teatro del Giglio. Mazzarosa tenne l'incarico fino al 1823. Antonio Mazzarosa (1780-1861) è figura di particolare spicco e ricca di meriti non soltanto teatrali. Nato Mansi (suo fratello era lo statista Ascanio), nel 1800 aveva ereditato patrimonio e cognome da Francesco Mazzarosa privo di eredi; molteplici e importanti furono gli incarichi pubblici durante il Ducato, fino a quello di presidente del Consiglio di Stato. Due mesi prima di morire fu nominato Senatore del Regno d'Italia. Tra le sue opere si ricordano particolarmente la *Storia di Lucca dalla sua origine fino al 1814* (Lucca, Giusti, 1833; ampliata nella seconda edizione fino al 1817, Firenze, 1842) e la *Guida di Lucca e dei luoghi più importanti del Ducato* (Lucca, Giusti, 1843) dove inserisce (p. 70) anche una puntuale descrizione del Teatro del Giglio: «La sala ha una bella forma, rende la voce perfettamente, è grande a sufficienza per il concorso ordinario della città. Vi sono quattro ordini di palchetti, venti per ordine; e sopra evvi un terrazzo andante ad uso del basso popolo, che fa un grato vedere».
- 4 Archivio di Stato, Lucca, Regia intima segreteria di gabinetto, n. 91 (1819), Protocollo della segreteria generale n. 612. Estratto già citato in GABRIELLA BIAGI RAVENNI, *'La stagione fu brillantissima': mecenatismo, direzione, impresariato al Teatro del Giglio*, in *Fine di uno stato*:

Tutti i Teatri hanno nomi particolari che si distinguono chi di S. Carlo, S. Benedetto, La Fenice, Goldoni ec. Conviene metterne uno al Nuovo Regio Teatro, ed io ne propongo diversi pel di Lei mezzo a S.M. perché possa scegliere il più adattato. Un nome augusto sarebbe più decoroso per il Paese, per esempio Regio Teatro S. Luigi, rammentando il nome della Nostra Sovrana, oppure Regio Teatro del Giglio riferendosi all'arme dei Borboni. Se questi non incontrassero la superiore approvazione un altro io ne propongo, e sarebbe Regio Teatro Alfieri in onore del primo Tragico Italiano.

Del 22 settembre 1819 è, se mai, un altro decreto importante, quello che assegnava allo stato la proprietà del teatro<sup>5</sup>. Del resto Maria Luisa aveva istituito già in precedenza<sup>6</sup> una «Commissione speciale incaricata della generale Direzione degli Spettacoli Teatrali», in seguito detta Deputazione, dunque il Giglio era un teatro statale, finanziato, curato, controllato direttamente dai duchi e da una serie di funzionari efficienti, preparati, oltre che fortemente interessati al teatro musicale. Fondamentale per definire il 'metodo di lavoro' fu l'infaticabile lavoro del primo direttore/sovrintendente, Antonio Mazzarosa. In questo ambiente favorevole si inserì l'attività intelligente e lungimirante di un impresario del calibro di Alessandro Lanari<sup>7</sup>, il «Napoleone degli impresari», che ebbe a Lucca uno dei centri principali di attività<sup>8</sup>, secondo solo al Teatro della Pergola di Firenze. Grazie agli estesi circuiti che gestiva, Lanari poté portare a Lucca spettacoli di qualità.

Ma occorre risalire molto più indietro, a quei quasi 350 di cui dicevo in apertura. In effetti il Teatro del Giglio è uno straordinario e raro esempio di teatro pubblico funzionante in un medesimo edificio in modo pressoché continuativo da oltre tre secoli: lo precedono pochi altri, come il Teatro Olimpico di Vicenza (1580), il Teatro Farnese di Parma (1617) e il Teatro della Pergola di Firenze (1656). Il Teatro del

---

*il Ducato di Lucca 1817-1847*. Atti del Convegno (Lucca, 9-11 ottobre 1997) in 4 voll., «Actum Luce», xxvi/1-2 (1997), xxvii/1-2 (1998), xxviii/1-2 (1999), xxix/1-2 (2000), vol. 3, pp. 21-55: 33.

- 5 «Bollettino delle leggi del Ducato lucchese» IV, pp. 311-312. Nelle motivazioni del decreto si fa riferimento alle spese che lo stato si era sobbarcato per la «Pittura, Scenario ecc» e al fatto che «la Comunità» per la costruzione del teatro aveva impiegato somme «per le quali era creditrice al Tesoro».
- 6 Ivi, I, pp. 222-224, 11 aprile 1818.
- 7 Sull'attività lucchese di Alessandro Lanari, vedi: ALICE TAVILLA, *Alessandro Lanari a Lucca e le sue lettere negli archivi lucchesi. Una prima ricognizione attraverso il reperimento e l'analisi di fonti inedite*, tesi di laurea, Università di Pisa, 2011.
- 8 Si elencano i teatri gestiti da Lanari: Teatro delle Muse ad Ancona, Teatro alla Scala e Teatro della Canobbiana a Milano, La Fenice a Venezia, San Carlo a Napoli, Comunale a Bologna, Tordinona e Argentina a Roma, Filarmonico a Verona e i teatri di Senigallia, Livorno, di Siena, Faenza, Reggio Emilia, Arezzo, Pisa, Forlì, Mantova.

Giglio sorge infatti sull'edificio dell'antico Teatro Pubblico, inaugurato il 16 gennaio 1675, con *La Prosperità di Elio Seiano* di Nicolò Minato, musica di Antonio Sartorio. In ogni caso il Teatro Pubblico - denominato Teatro Nazionale dai Francesi che nel 1799 avevano dato vita a una Repubblica Democratica seppellendo definitivamente l'antica Repubblica aristocratica - aveva funzionato continuativamente fino al carnevale del 1808, anche se negli ultimi tempi il peso degli anni, qualche 'accidente', e la presenza in città di almeno altri due teatri ne avevano rallentato e un po' frenato l'attività. Fin dagli anni del principato napoleonico di Elisa e Felice Baciocchi si era fatta sentire l'esigenza di una nuova, splendida sistemazione del Teatro, che doveva del resto inserirsi nel più vasto progetto di riorganizzazione urbanistica complessiva della città; il decreto di ricostruzione, con incarico a Giovanni Lazzarini, fu firmato dal Governatore Joseph von Werklein, a nome di «sua Maestà l'Imperatore d'Austria» il 12 aprile 1817<sup>9</sup>; la ricostruzione fu poi completata dopo l'arrivo di Maria Luisa di Borbone<sup>10</sup>.

La continuità architettonica, già molto significativa in sé, è resa ancor più interessante dalla continuità storica e organizzativa che si può evidenziare nell'attività del Teatro Pubblico, con il raccordo e prolungamento in quella del Teatro del Giglio. Se, come ho accennato nell'individuazione dell'epoca più importante della vita teatrale lucchese, l'importanza e la qualificazione del Teatro del Giglio sono spiegabili soprattutto per la sua caratteristica essenza di teatro dello stato, la medesima caratteristica si ritrova anche nella lunga storia del Teatro Pubblico<sup>11</sup>, resa ancor più singolare dal fatto che lo stato che si prendeva cura del teatro era una Repubblica. E se Maria Luisa aveva istituito una Deputazione degli spettacoli teatrali, il governo della Repubblica aristocratica aveva ritenuto opportuno nel 1754 creare una magistratura che si occupasse direttamente del Teatro pubblico, la Cura sopra il teatro.

---

9 Tutto il decreto in: GABRIELLA BIAGI RAVENNI, *Diva panthera. Musica e musicisti al servizio dello stato lucchese*, Lucca, Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti, 1993, pp. 154-157.

10 Sulla storia dell'edificio vedi *Il teatro del Giglio a Lucca. L'architettura di Giovanni e Cesare Lazzarini*, a cura di Gilberto Bedini, Teatro del Giglio - Comune di Lucca, Lucca, 1991.

11 La denominazione «Teatro Pubblico» si trova regolarmente e sistematicamente nei documenti e nei libretti solo dopo il gravissimo incendio del 1688 che distrusse il teatro e la seconda inaugurazione nel 1692, a conferma della ribadita volontà che lo stato avesse un suo teatro, direttamente controllato dagli organismi pubblici.

## Pagine gloriose

Se si considerano pagine gloriose solo le prime assolute ospitate dal Teatro del Giglio, l'elenco è molto breve, e la rilevanza di quelle prime non è poi così straordinaria. La prima assoluta più significativa fu sicuramente quella del *Temistocle* di Giovanni Pacini<sup>12</sup> nel 1823, in una stagione tutta metastasiana, insieme a una ripresa precoce della *Didone abbandonata* di Mercadante (la prima assoluta risaliva al gennaio dello stesso anno, a Torino).

Già la prima stagione, quella di 'estate in autunno' del teatro aveva previsto la prima assoluta de *La famiglia araba* di Franz Schöberlechner, maestro della Real cappella: in questo caso si trattò con tutta evidenza di un'imposizione della duchessa Maria Luisa, un'ingerenza del potere, con esiti artistici e di pubblico assai infelici<sup>13</sup>:

La S.da Opera La Famiglia Araba era veramente scellerata, e fù la P.ma Sera fischiata, ma per impegno della Sovrana, perché era scritta dal suo Maestro, volle a forza che fosse fatta per tre sere, e perché non fischiassero fece venire al Teatro moltissimi Giandarmi che sembrava assediato il Teatro.

La rassegna delle altre prime assolute chiarisce che si tratta per lo più di produzioni di portata locale: nel 1829 *Francesca da Rimini* di Massimiliano Quilici<sup>14</sup> insieme a *L'Eufemio di Messina* di Giovanni Persiani, nel 1840 e nel 1843 rispettivamente *Giovanni da Procida* e *Ruy Blas* del principe Giuseppe Poniatowski, nel 1844 *Giambattista Cattani* di Michele Puccini (al Teatro Pantera).

D'altra parte il fatto che il Teatro del Giglio potesse profittare della fitta rete di rapporti intessuta da Lanari e della sua abilità contrattuale ebbe come conseguenza una serie di riprese precoci: *La gioventù di Enrico V* e *La sacerdotessa di Irminsul* di Pacini (1821), *I Normanni a Parigi* di Mercadante (1832), *Norma* di Bellini (1833), *I lombardi alla prima crociata* di Verdi (1843), *Ernani* di Verdi (1844), *Macbeth* di Verdi

12 Vedi: GABRIELLA BIAGI RAVENNI, *Storie di una prima: il Temistocle al Teatro del Giglio di Lucca*, in *Intorno a Giovanni Pacini*, a cura di Marco Capra (Studi musicali toscani. Ricerche e cataloghi, 10), ETS, Pisa 2003, pp. 81-111.

13 [FRANCESCO MINUTOLI], *Memorie degli spettacoli teatrali in Lucca compilate da F. M.*, Archivio di Stato, Lucca, Dono Pellegrini 17, ad annum.

14 Massimiliano Quilici (Lucca 1799 - ivi, 1889), compositore, maestro di cappella, docente, direttore d'orchestra e concertatore, organizzatore di eventi musicali, accademico filarmonico di Bologna e accademico di Santa Cecilia, dedicò gran parte della sua multiforme attività al Teatro del Giglio, collaborando anche con Lanari. Ha lasciato un'importante *Cronaca delle rappresentazioni date nei teatri di Lucca dall'anno 1771 al 1887* (ASL, Dono Pellegrini, 15). Come maestro al cembalo nel 1831 lo ricorda Gilbert Duprez, vedi più avanti.



(1847, subito dopo la prima assoluta di Firenze)<sup>15</sup>.

In un'epoca in cui l'elemento attrattivo maggiore erano i cantanti, tra le pagine gloriose del Teatro del Giglio si devono citare almeno le presenze di Gilbert-Louis Duprez nel 1831 e Maria Malibran nel 1834.

Per l'estate in autunno 1831 Lanari organizzò una stagione tutta rossiniana – *Semiramide*, *Guglielmo Tell* e *Il barbiere di Siviglia* – che aveva il massimo interesse nella prima italiana, in italiano, del *Guillaume Tell*. Quella prima italiana viene ricordata perché si racconta che Duprez emise nell'occasione il primo do di petto. Le fonti cronachistiche sono assolutamente deludenti al riguardo: Massimiliano Quilici, nella sua *Cronaca*, si limita a fornire i titoli e il cast, Francesco Minutoli ci dà una valutazione, artistica ed economica, complessiva della stagione<sup>16</sup>

Le Opere incontrarono tutte e tre, ed il Guglielmo ebbe maggior incontro in grazia della novità della Musica molto appoggiata ai Cori, che l'eseguirono benissimo, e in grazia ancora del Soggetto che risvegliava il sentimento di quel tempo [...].

L'Impresario deve aver fatto assai bene, giacché fu sempre buon Teatro

l'elenco dettagliato delle recite (26, dal 15 agosto al 6 ottobre), e l'«Analisi dei Soggetti dell'Opera Seria»

Duprez Luigi P.mo Tenore. Non cantò della *Semiramide*. Questo è un buon Tenore ed ha una bellissima azione

ma niente, com'è ovvio, sulla 'creazione' del do di petto. Insolitamente avere anche le consuete fonti archivistiche<sup>17</sup>, che non forniscono dettagli né sulla costruzione della stagione né sul suo esito. Molti invece i racconti più o meno aneddotici<sup>18</sup>, e un'importante puntualizzazione più recente, che ha definito il mito del do di petto come un «clamoroso fraintendimento euristico»<sup>19</sup>. Merita forse ricorrere direttamente alla testimonianza di Duprez stesso, che dedica quasi tutto il

---

15 Vedi: GABRIELLA BIAGI RAVENNI, *Prime verdiane al Teatro del Giglio*. "Gloria al Lanari", «Codice 602» n. 4 – anno 2013 – nuova serie, pp. 129-147.

16 [MINUTOLI], *Memorie cit.*, *ad annum*. Una postilla di mano di Almachilde Pellegrini precisa che «La stessa Duchessa dette £ 3000 a Lanari perché fosse rappresentata».

17 In particolare la serie «Teatro del Giglio» dell'Archivio storico del Comune di Lucca e le molte serie prodotte dal governo del Ducato, sempre partecipe delle vicende teatrali, oltre che le serie archivistiche 'generali' e gli atti notarili.

18 ALBERTO CAMETTI, *Il "Guglielmo Tell" e le sue rappresentazioni in Italia*, «Rivista musicale italiana», VI, 1899, pp. 580-592; ARNALDO FRACCAROLI, *Rossini*, Milano, Mondadori, 1941, citato in BICE PAOLI CATELANI, *Il Teatro Comunale del "Giglio" di Lucca*, Pescia, Benedetti, 1941, pp. 21-22.

19 MARCO BEGHELLI, *Il "Do di petto". Dissacrazione di un mito*, «Il sagggiatore musicale», III/1, 1996, pp. 105-149.

quarto capitolo della sua autobiografia<sup>20</sup> a quella prima italiana, dopo aver ripercorso le tappe precedenti: la prima assoluta del 1829 a Parigi non aveva avuto il successo che avrebbe meritato; il tenore creatore del ruolo di Arnold, Adolphe Nourrit, aveva già dalla seconda o terza rappresentazione soppresso «Asile héréditaire» e «Suivez-moi» del quarto atto; Lanari aveva comunque fatto tradurre il libretto per rappresentare l'opera «pendant la grande saison des bains, au théâtre de Lucques, dont il était directeur»<sup>21</sup> ma, dato che intendeva affidare il ruolo di Arnold a un contralto, Benedetta Pisaroni<sup>22</sup>, «à cet effet avait commandé à Romani<sup>23</sup> le remaniement de la partition et la transposition du susdit rôle, pour voix de contralto»<sup>24</sup>; l'eco di una cattiva accoglienza della Pisaroni da parte del pubblico milanese indusse «la haute administration des villes où elle devait ultérieurement chanter, Lucques et Florence, signifie à l'imprésario Lanari d'avoir à rompre son engagement»<sup>25</sup>; finalmente Lanari ingaggia Duprez. Arrivato a Lucca dopo un viaggio avventuroso, Duprez esaminò subito secondo il suo solito la parte che Lanari gli aveva fatto trovare nel suo alloggio<sup>26</sup>:

Cette fois, ce que j'éprouvai fut indicible. A l'admiration que m'inspirait cette grande et belle musique se joignit un véritable effroi de la responsabilité que j'allais prendre. Le premier récit, le duo du premier acte avec sa phrase charmante : «O Mathilde!..» puis le duo d'amour au second acte, rentraient, il est vrai, dans la nature de mes moyens et ne m'inquiétaient pas; mais à ce qui suit, à ce cri déchirant : «Mon père, tu m'as dû maudire!» mais, à la dernière période du grand air, supprimé à Paris, rétabli dans la partition italienne, à ce «Suivez-moi» guerrier, terminé par une note à laquelle je n'avais jamais essayé d'atteindre, moi, *tenorino* d'hier, à peine mis au courant des habitudes dramatiques par un seul opéra sérieux, mes cheveux se dressèrent sur ma tête! Du premier coup je le compris: ces mâles accents, ces cris sublimes, rendus avec des moyens médiocres, n'étaient plus qu'un effet manqué, partant ridicule. Il fallait, pour se mettre à la hauteur de cette énergique création, la concentration de toute la volonté, de toutes les forces morales et physiques de celui qui s'en ferait l'interprète [...].

20 *Souvenirs d'un chanteur par G. Duprez*, Paris, Levy, 1880, consultato su <https://gallica.bnf.fr>.

21 Ivi, p. 68. Si sa che le stagioni d'estate in autunno al Teatro del Giglio erano concomitanti con la stagione balneare a Bagni di Lucca. Duprez non è preciso invece sull'incarico di Lanari.

22 La Pisaroni aveva creato a Lucca il ruolo di Serse nel *Temistocle* di Pacini nel 1823.

23 Sicuramente Pietro Romani, collaboratore di Lanari al Teatro della Pergola di Firenze.

24 *Souvenirs* cit., p. 69.

25 Ivi, p. 70.

26 Ivi, pp. 74-76. Per il loro racconto Cametti e Fraccaroli ripercorrono quasi alla lettera il racconto di Duprez.

Eh! parbleu, m'écraiai-je en terminant, j'éclaterai peut-être; mais j'y arriverai!

Voilà comment je trouvai cet ut de poitrine qui me valut, à Paris, tant de succès, trop peut-être; car, enfin, qu'est-ce qu'un son, sinon un moyen d'exprimer une pensée? Qu'est-ce qu'une note, sans le sentiment qu'elle colore et dont elle est animée? [...]

Il racconto fornisce forse la giusta chiave: si trattò più di interpretazione che di un mero artificio tecnico. Se da una parte è assodato che i tenori per intonare le note più acute, come il Do<sub>4</sub>, devono necessariamente passare di registro, dall'altra non può essere un caso se questo nuovo modo di intonare sia nato dalla volontà di rendere al meglio un personaggio virile, una nuova figura di tenore.

Anche la presenza a Lucca di Maria Malibran nella stagione d'estate in autunno del 1834 riveste quasi il carattere di mito per i lucchesi, tanto che addirittura negli anni successivi si diffuse una falsa notizia, riportata con un po' di cautela «se si potesse prestar fede ad alcune voci, che circolano in Lucca» da Luigi NERICI: la cantante non era nata a Parigi, ma alle porte di Lucca, precisamente a S. Lorenzo della Cappella, ed era stata 'venduta' ancora piccola da uno sciagurato padre, tale Francesco Paolinelli, a Manuel Garcia e da questi portata a Parigi!<sup>27</sup> Cesare SARDI, nei preziosi 'inserti teatrali' del suo lavoro<sup>28</sup> dà particolare risalto a quella stagione: «Il ricordo della Malibran dura tuttavia, dopo 76 anni, nelle memorie del popolo. Fra le stagioni teatrali degli anni successivi una sola che descriverò [quella del 1840] può reggere al paragone con questa ma non in tutto». In effetti per avere al Teatro del Giglio la maggior diva del momento, e assecondare così i desideri del pubblico, i responsabili del Teatro del Giglio - il Direttore Gio. Battista Trenta, con il pungolo e il sostegno decisivo di Ascanio Mansi, Ministro Segretario di Stato per gli Affari Esteri e Interni - furono pronti a tutto, anche a rescindere il contratto con Alessandro Lanari, che aveva più volte proposto di portarla a Lucca senza riuscire nell'intento. Una nuova impresa, di cui probabilmente faceva parte la stessa Malibran, allestì una stagione straordinaria, con *La sonnambula*, *Norma*, *L'esule di Roma*, *Otello* e *Il barbiere di Siviglia*<sup>29</sup>.

Se torniamo alla 'preistoria' siamo in grado allora di esibire un

---

27 LUIGI NERICI, *Storia della musica in Lucca*, (Memorie e documenti per servire alla storia di Lucca, tomo XII), Lucca, Tipografia Giusti, 1879, ristampa anastatica, Bologna, Forni, 1969, pp. 289-290.

28 CESARE SARDI, *Lucca e il suo ducato*, Firenze, Ufficio della rassegna nazionale, 1912, ristampa anastatica, Lucca, Azienda Grafica Lucchese, 1966, p. 100.

29 Per i dettagli sulla costruzione della stagione e sul suo esito vedi: GABRIELLA BIAGI RAVENNI, *Maria Malibran, La sonnambula, il Teatro del Giglio: cronache di un trionfo*, in *La sonnambula*, programma di sala per la stagione lirica del Teatro del Giglio, Lucca, 1999, pp. 37-58.

elenco impressionante di divi del canto che si sono esibiti sul palcoscenico del Teatro Pubblico e, in perfetta concomitanza, durante le liturgie della festa di Santa Croce<sup>30</sup>, che cadeva più o meno alla metà della stagione teatrale. Basti citare Carlo Broschi Farinelli, Gioacchino Conti Giziello, Gaetano Majorano Caffarelli, Giovanni Manzuoli, Gaetano Guadagni, Gasparo Pacchierotti, Luigi Marchesi.

## Problemi di metodo

Ma la storia del Teatro del Giglio (e del Teatro pubblico), così ricca e complessa, non sarebbe completa senza una ricognizione delle stagioni 'di prosa', che almeno a partire dal Settecento si alternavano, a volte si sovrapponevano, a quelle dell'opera in musica. E per tracciare una cronologia completa degli spettacoli a Lucca, occorrerebbe occuparsi anche di altri spazi teatrali in genere, e soprattutto dei cosiddetti teatri accademici: il Teatro Castiglioncelli, aperto nel 1752 e attivo, con nomi via via diversi, fino alla fine dell'Ottocento, e il Teatro Pantera, aperto nel 1770 e attivo ancora più a lungo, poi, come tutti sanno, trasformato in sala cinematografica, oggi in negozio. Altri luoghi teatrali attivi in precedenza: una sala del Palazzo dei Borghi (dal 1558 fino almeno al 1724), il Palazzo Pubblico, sede del Governo della Repubblica, il Palazzo del Potestà, sede degli organi giudiziari, ma anche il Seminario e il Vescovato, oltre ai palazzi nobiliari e ai conventi<sup>31</sup>.

Una storia completa degli spettacoli lucchesi non è ancora stata pubblicata<sup>32</sup>, sicuramente per la complessità dell'impresa, forse anche per la difficoltà di decidere periodizzazione e organizzazione. Da dove si comincia? Dagli intermedi della fine del '500? E fin dove si arriva? Al 1847, quando cessa l'indipendenza di Lucca? O all'oggi, che diventa

30 FABRIZIO GUIDOTTI, *Sul palcoscenico di S. Croce. Musica di stato tra liturgia e spettacolo*, in *Fine di uno stato: il Ducato di Lucca 1817-1847*, vol. 3, pp. 57-86.

31 Per la storia dei teatri a Lucca resta fondamentale ALMACHILDE PELLEGRINI, *Spettacoli lucchesi nei secoli XVII-XIX* (Memorie e documenti per servire alla storia di Lucca, tomo XIV), Lucca, Tipografia Giusti, 1914; vedi unitamente a: ELENA AMICO MONETI, *Indici e bibliografia*, a cura dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti, Lucca, Industria grafica Lorenzetti & Natali, 1959. La stesura dell'autore si ferma, contrariamente a quanto indicato nel titolo, al 1724 (da lì fino al 1760/62 fu completata da altri che utilizzarono i suoi appunti). Il Pellegrini aveva raccolto una documentazione imponente, oggi raccolta nel Dono Pellegrini dell'Archivio di Stato di Lucca,

32 In Appendice a CATELANI, *Il Teatro Comunale* cit, un sintetico e sommario *Elenco cronologico delle rappresentazioni di Prosa Musica e d'Arte Varia che si sono succedute nel Teatro Comunale del Giglio di Lucca dal settembre 1819 al dicembre 1936*, che l'autrice dichiara (p. 111) essere opera di Adolfo Lorenzetti (vedi DINELLI e MUGNANI, *Il Fondo teatrale Lorenzetti-Zecoli* cit.). Una rassegna episodica è Daniele Rubboli, *Le prime al Teatro del Giglio (1675-1987)*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1987. L'autore ringrazia (p. 63) il ricercatore Eliano Sarti per avergli messo a disposizione i risultati della sua ricerca sugli spettacoli al Giglio dal 1799 fino all'unità d'Italia.

subito ieri? Ci si concentra solo su Teatro Pubblico/Teatro del Giglio, trascurando la ricca storia dei teatri accademici e di altri spazi teatrali e di spettacolo? Ci si concentra solo sul 'melodramma' e si tralasciano altri generi come i drammi in prosa, i concerti e, andando avanti nel tempo, operette e varietà? Un'impresa che, al di là degli annunci temerari, non è adatta a essere condotta da un singolo studioso.

### Una postilla celebrativa: ripristinare una lapide?

Ho iniziato affermando che ricostruire storia e vicende del Teatro del Giglio in una pubblicazione completa della cronologia degli spettacoli sarebbe stata la celebrazione più adeguata, concludo con una postilla celebrativa. Celebrazione potrebbe essere anche ripristinare nella sua integrità una lapide che è legata ad almeno due importanti eventi pucciniani<sup>33</sup>. Il 10 agosto 1911 al Teatro del Giglio andò in scena *La fanciulla del West*. Si trattò, com'è noto, dell'ultima opera cui Puccini 'assisté'<sup>34</sup> a Lucca, e anche l'occasione per un tributo dell'intera città al suo «glorioso figlio». I giornali lucchesi dell'epoca forniscono cronache dettagliate dei progetti dell'allestimento, dei lavori al Teatro del Giglio, dell'andamento di tutta la stagione, e della serata di gala in onore di Puccini, il 26 settembre<sup>35</sup>. La serata fu preceduta, nel pomeriggio, dall'inaugurazione «nell'atrio del teatro» di una lapide realizzata da Francesco Petroni, cui i giornali avevano dato ampio spazio da mesi. Questa la descrizione nella «Gazzetta di Lucca» del 9-10 settembre 1911:

un medaglione raffigurante Puccini intorno al quale sette figure muliebri, rappresentanti le note musicali, si delineano vagamente come in un sogno della sua fantasia feconda. La base è costituita da uno zoccolo di marmo rosso, a cui è sovrapposto un masso di marmo bianco, portante lo stemma del Comune su sfondo a mosaico celeste ed oro fra due figure di cigno. Tutta la targa è corsa da un bellissimo fregio, consistente in un viluppo di lauro e sterpi, che simboleggia il nodo indissolubile tra trionfi e amarezze.

33 Sui legami tra Giacomo Puccini e il Teatro del Giglio vedi il mio *Giacomo Puccini al Teatro del Giglio* in *Puccini e Lucca. "Quando sentirò la dolce nostalgia della mia terra nativa"*, catalogo della mostra (Lucca, 14 giugno-22 dicembre 2008) a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Giulio Battelli, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2008, pp. 169-188.

34 Fu presente alla prima e a qualche replica e, soprattutto, era stato presente alle prove, contribuendo alla concertazione affidata a Tullio Serafin.

35 ALESSANDRO CECCHIERI, *Lucca a Giacomo Puccini dal 1904 al 1911*, in *Giacomo Puccini nei teatri del mondo. Cronache dalla stampa periodica*. Atti del Convegno internazionale di studi (Lucca, 11-13 dicembre 2008) in 3 volumi, «Actum Luce» XXXVII/1-2, Lucca, Istituto storico lucchese, 2013, vol. 3, pp. 169-338. Vedi anche: GABRIELLA BIAGI RAVENNI, *Puccini e La fanciulla del West, Lucca e il Teatro del Giglio: cronaca di un amore*, in *Puccini nel Novecento. La fanciulla del West*, programma di sala per la stagione lirica del Teatro del Giglio, Lucca, 2001, pp. 35-48.

Possiamo confrontare la descrizione con una fotografia della lapide (fig. 1) inserita in una pubblicazione del 1926 di Rinaldo Cortopassi<sup>36</sup>.

Il 29 dicembre 1924 Lucca «nel trigesimo della morte del Suo grande Figlio Giacomo Puccini ne onorò la memoria», una giornata interamente a lui dedicata. Questo in sintesi il programma<sup>37</sup>:

- ore 10.30, Cattedrale: «Messa solenne di Requiem con Assoluzione del Tumulo» con musiche di Giuseppe Terrabugio (*Requiem, Kyrie, Tractus, Offertorio, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Lux aeterna*) e Oreste Ravanello (*Dies irae*) eseguite dalla Cappella Comunale; dopo l'assoluzione del tumulo «una composizione per orchestra del Grande estinto: Andante per quintetto d'archi»;
- ore 15.30, piazza San Salvatore, formazione di un corteo diretto in via di Poggio «per scoprire il ricordo marmoreo collocato alla casa ove nacque il Maestro», poi al Teatro del Giglio «ove saranno deposte delle corone di fiori alla Targa esistente nell'atrio del Teatro»
- ore 21, Teatro del Giglio, solenne commemorazione, in programma: «Preludio atto terzo [*Intermezzo*] della *Manon Lescaut*. Commemorazione detta dall'on. avv. Renato Macarini Carmignani<sup>38</sup>. Beethoven – Andante [*Marcia funebre*] dell'Eroica. Esecuzione del secondo atto della *Madama Butterfly*»<sup>39</sup> con le masse orchestrali lucchesi e la corale Giuseppe Verdi, solisti del teatro.

A proposito della deposizione delle corone, definita «La fiorita nell'atrio del Teatro»:

nel cui foyer è apposto – com'è noto – il bassorilievo, opera dello scultore Petroni, collocato ivi nel 1911, in occasione della nuova opera Pucciniana «La Fanciulla del West». Attorno al suggestivo bassorilievo i soci della Schola Canthorum «Giuseppe Verdi» posero un grande fascio di alloro, legato da nastri dai colori cittadini e nazionali. La testa del corteo entra nell'atrio del Teatro: quivi le bandiere s'inclinano, mentre le autorità civili e militari si scoprono e salutano reverentemente. Man mano che il corteo si avvanza da Piazza del Giglio e sfila davanti all'effigie del Grande vengono deposte le corone numerose e magnifiche. Abbiamo notato fra queste,

---

36 RINALDO CORTOPASSI, *Paesaggio pucciniano. I Bohémiens di Torre del Lago*, Pisa, Vallerini, 1926, p. 48.

37 «L'Intrepido. Quotidiano fascista», V/187, Lucca 25 dicembre 1924, Cronaca di Lucca, p. 4.

38 Il testo pubblicato in: RENATO MACARINI CARMIGNANI, *Nel trigesimo della morte del maestro lucchese Senatore Giacomo Puccini. Commemorazione tenuta al Teatro Comunale*, a cura del Municipio di Lucca, [Lucca, 1924].

39 L'opera fu eseguita per intero «La Casa Editrice avendo negato il permesso di eseguire il secondo atto staccato della Butterfly il Comune, per non venir meno all'impegno preso verso la Cittadinanza, ha stabilito di far eseguire per la serata Pucciniana del 29 dicembre l'intera opera»: «L'Intrepido. Quotidiano fascista», V/190, Lucca 29 dicembre 1924, Cronaca di Lucca, p. 4.



Fig. 1 - Francesco Petroni, *Lucca a Giacomo Puccini*, 1911. da: RINALDO CORTOPASSI, *Paesaggio pucciniano. I Bohémiens di Torre del Lago*, Pisa, Vallerini, 1926, p. 48.



Fig. 2 - Ettore Cortopassi, «La fiorita» al bassorilievo di Francesco Petroni nell'atrio del Teatro del Giglio, 29 dicembre 1924. Archivio Fotografico Lucchese, Fondo Cortopassi, ECN 1170, negativo su vetro, gelatina a sviluppo, 130x180mm.



quelle del Comune di Lucca, dell'Istituto Musicale Pacini, dei Municipi di Pisa, Livorno e Capannori, del Sindacato Orchestrale Lucchese, delle scuole, della Società Guido Monaco ecc.

Ne abbiamo una preziosa testimonianza fotografica (fig. 2), che conferma la descrizione del 1911 (anche se della parte inferiore si intravedono solo le figure di cigno) e fornisce la collocazione, sulla parete a sinistra degli scalini che conducono alla sala del teatro (attualmente un'apertura che conduce al guardaroba). Come sa chi frequenta il Teatro del Giglio il monumento non è più in quella posizione<sup>40</sup>, e non è completo: è rimasto il medaglione/bassorilievo con l'epigrafe sottostante<sup>41</sup>, mancano il fregio superiore, lo zoccolo di marmo rosso, il masso di marmo bianco con lo stemma del Comune di Lucca e i due cigni.

Fortunatamente Aldo Berti, grazie al suo spirito di osservazione e alla sua competenza, ha individuato qualche tempo fa i pezzi mancanti in una specie di 'magazzino' all'interno del Baluardo della Libertà. Ecco il suo racconto:

Il ritrovamento è avvenuto per caso durante una passeggiata sulle mura alcuni anni or sono (marzo 2015), quando mi sono fermato a curiosare all'interno del baluardo della Libertà (Giardino Botanico), dove in un deposito a cielo aperto (o meglio discarica), in un cumulo di frammenti marmorei ho notato dall'alto il bassorilievo di marmo con i cigni e lo stemma, che ho subito riconosciuto per la parte inferiore del monumento di Francesco Petroni già presente al Teatro del Giglio. Era un'immagine a me molto nota in quanto pubblicata nel mio libro *Puccini a Mutigliano* (Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2009, p. 84), ricoperta di fiori in occasione della morte di Puccini; inoltre avevo visto la foto integrale sulla pubblicazione di Rinaldo Cortopassi *Paesaggio Pucciniano – I Bohèmiens di Torre del Lago* (Vallerini, Pisa, 1926). Mi è apparso così a distanza di diversi metri in condizioni precarie, coperto dalle alghe essendo da molti anni esposto alle intemperie. Ne feci una foto da lontano, e nei giorni successivi parlai del ritrovamento alla Dott. Gabriella Ravenni del Centro Studi Puccini e al Dott. Luigi Viani della Fondazione Puccini. Successivamente con Luigi Viani sono andato sul posto e ho notato che tra le macerie c'era anche la pietra centrale con la dedica, mentre non ho notato né la pietra superiore, né lo zoccolo

40 Il primo spostamento ad altra parete dei locali dell'atrio deve essere stato effettuato quando nella parete fu aperto il passaggio, un secondo è stato fatto in epoca recente: ora la lapide si trova a sinistra dell'ingresso. Non è stato possibile accertare quando il monumento è stato mutilato.

41 Dal confronto si ricava che l'epigrafe oggi presente al Teatro del Giglio non è quella originale, presente nel deposito all'epoca del ritrovamento da parte di Aldo Berti (vedi più avanti).

di marmo rosso. Per terra ho notato altri frammenti di targhe marmoree, tra cui una in cui compariva il nome di Giuseppe Verdi. La ‘discarica’ è stata rimossa dopo molto tempo, e da Luigi Viani ho saputo che “i cigni” si trovano nel deposito del Comune.

Sarebbe dunque ancora possibile, nell’occasione di questo bicentenario, ricomporre un monumento che lega simbolicamente e plasticamente Puccini al teatro e alla sua città?

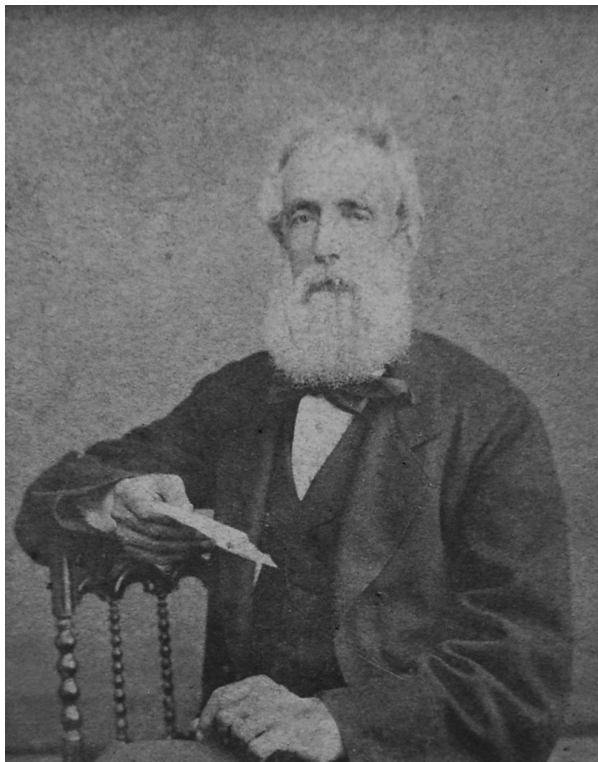


Fig. 1 - Ritratto fotografico di Nicolao Cerù (1815-1894) in età matura.  
(Foto di proprietà del Museo Pucciniano di Celle dei Puccini - "Associazione  
Lucchesi nel Mondo")

---

NICOLAO CERÙ. VITA, IMPEGNO SOCIALE ED  
INTERESSI CULTURALI DI UN  
MEDICO LUCCHESE FIGLIO DELL'OTTOCENTO\*

di Elena Raffaetà\*\*

Fino ad oggi, la figura del dottore Nicolao Cerù (1815-1894) era nota alla storiografia quasi unicamente per il ruolo che ebbe nel finanziamento degli studi milanesi di Giacomo Puccini, figlio del cugino Michele senior, e per la presenza, nell'Archivio di Stato di Lucca, del Legato Cerù, una consistente, multiforme, «importantissima raccolta di autografi, manoscritti [ed] opere a stampa»<sup>1</sup>, lasciata, nelle sue disposizioni testamentarie, a questa importante istituzione cittadina. La lunga vita di questo stimato professionista, sensibile ai ceti più deboli della società del suo tempo e cultore di vecchie carte, legata intimamente alla famiglia Puccini e, di conseguenza, al mondo musicale lucchese coevo, ci offre uno spaccato significativo della propria epoca, ricca di passioni, di delusioni e speranze.

---

\* Tesi discussa nell'ottobre 2017 presso l'Università di Pisa, dal titolo *Nicolao Cerù. Vita, impegno sociale ed interessi di un medico lucchese figlio dell'Ottocento*. Proprio all'importante rapporto di parentela tra Nicolao e i Puccini è da ricondursi la ragione prima che, su segnalazione e consiglio della mia relatrice, Prof.ssa Gabriella Biagi Ravenni, mi ha spinto ad occuparmi della figura di Cerù e dell'epoca in cui visse. Di speciale rilevanza, in proposito, si è rivelata per me la consultazione dei fondi storici di numerose istituzioni laiche e religiose eminentemente lucchesi, che conservano non poche tracce dei movimenti e degli interessi del dottore. Per completezza, si comunica che, nelle note a piè di pagina di questo contributo, saranno utilizzate le seguenti sigle: AAFBo = Archivio Accademia Filarmonica di Bologna; ASLu = Archivio di Stato di Lucca; ASDLu = Archivio Storico Diocesano di Lucca.

---

\*\* **Elena Raffaetà**. Nata a Viareggio (Lu) e residente a Forte dei Marmi (Lu), nell'ottobre 2017 si è laureata in Lettere presso l'Università di Pisa, con una tesi dal titolo *Nicolao Cerù. Vita, impegno sociale ed interessi culturali di un medico lucchese figlio dell'Ottocento*. Appassionata di musica e di storia locale, continua a coltivare i propri interessi con viaggi, letture e ricerche d'archivio.

---

1 ANGELO PESCE, *Notizie sugli archivi di stato comunicate alla VII riunione bibliografica italiana tenuta in Milano dal 31 maggio al 3 giugno 1906*, Roma, Tipografia delle Mantellate, 1906, p. 112.

Nicolao nacque a Lucca il 4 novembre 1815<sup>2</sup>: il padre Arcangelo Cerù (1782-1837), da poco nominato agente della contabilità del principato lucchese<sup>3</sup>, e la madre Santina Gori (1782-1858) abitavano in un appartamento in corte San Lorenzo, nel quartiere di San Paolino, dove il 9 luglio del 1814 era venuta alla luce la prima figlia, Marianna (1814-1878)<sup>4</sup>. Pochi mesi dopo la nascita di Nicolao, l'improvvisa morte di Domenico Puccini (1772-1815) costrinse la giovane vedova Angela, sorella di Arcangelo, a trasferirsi, con il suocero Antonio (1747-1832) e i tre figlioletti a carico, nel medesimo stabile in cui vivevano i parenti<sup>5</sup>. La vicinanza morale e fisica della famiglia d'origine costituì certamente un valido strumento d'aiuto e di supporto in un momento tanto doloroso ed economicamente gravoso per la famiglia Puccini: possiamo infatti immaginare che, fin da allora, Michele (1813-1864), il figlio minore di Domenico ed Angela, e il cugino Nicolao poterono stringere un legame di affetto e di amicizia, che sarebbe proseguito per tutta la vita.

I primi anni di Nicolao furono fortemente condizionati dagli obblighi lavorativi del padre e dai ripetuti trasferimenti a cui quest'ultimo era costretto, sia per i bisogni dell'amministrazione ducale, sia per l'aggravarsi di un forte disagio psicologico, accompagnato da fastidiosi disturbi fisici, che lo costringeva a richiedere continui spostamenti all'interno dello stato lucchese.

Nel 1816 tutta la famiglia si trovava a Viareggio, dove Arcangelo era stato nominato podestà<sup>6</sup>, e, nonostante i pressanti impegni e le difficili condizioni di salute, questo periodo fu allietato dalla nascita del terzo figlio della coppia, Domenico Agostino (1817-1881)<sup>7</sup>. Le proibitive condizioni ambientali della cittadina versiliese, tuttavia, sommate al magro stipendio percepito, indussero Arcangelo ad interpellare le massime autorità ducali, supplicandole di alleggerirgli il compito ed incrementargli il salario. Nonostante un piccolo aiuto economico da parte della duchessa Maria Luisa<sup>8</sup>, però, le finanze del gruppo non conobbero significativi miglioramenti, e, in cerca di comprensione ed assistenza, il capofamiglia decise infine di rivolgersi alla sorella Angela. A sua insaputa, quest'ultima

2 ASDLu, Parrocchia di San Frediano - Duplicati Parrocchiali 165, c. 277v.

3 ASLu, Segreteria di Stato e di Gabinetto 127, fasc. 3.

4 ASDLu, Parrocchia di San Frediano - Duplicati Parrocchiali 165, c. 253.

5 GABRIELLA BIAGI RAVENNI, scheda *Angela Cerù nei Puccini*, BIAGI RAVENNI (a cura di), *La famiglia Puccini. Una tradizione, Lucca, la musica*, Catalogo della Mostra (Milano, Museo Teatrale della Scala, dicembre 1992; Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi, febbraio-maggio 1993), *Quinto de' Stampi di Rozzano* (Milano), Tipografia Campi, 1993, pp. 29-30.

6 *Bollettino delle Leggi della Provincia Lucchese - Tomo 24*, Lucca, Bertini, 1816, p. 85.

7 ASDLu, Parrocchia di Sant'Antonio di Viareggio - Duplicati Parrocchiali 163, c. 127v.

8 ASLu, Reale Intima Segreteria 85, prot. 1223.

espose la questione al suocero Antonio, al tempo organista del duomo di San Martino a Lucca ed assiduo frequentatore della nobiltà cittadina. Presosi a cuore il caso del parente, Puccini, il 5 novembre 1818, si decise a scrivere un'accorata lettera di richiesta d'aiuto all'«amico carissimo» Jacopo Chelini (1748-1824), nella speranza che il religioso perorasse la causa del povero Cerù presso persone influenti vicine alla famiglia Sardini<sup>9</sup>: fu così bravo nel descrivere al sacerdote le difficoltà di Arcangelo, che, pochi giorni dopo, Maria Luisa volle concedere al proprio devoto servitore una donazione di ulteriori 100 scudi lucchesi<sup>10</sup>.

Il rientro a Lucca della famiglia, nel dicembre successivo, con la nomina del padre ad avvocato fiscale presso il tribunale del commercio della città<sup>11</sup>, permise a Nicolao e ai suoi cari di rimanere per un periodo abbastanza lungo accanto alla zia e ai cugini Puccini, mentre il capofamiglia, ordinato commissario di dipartimento, veniva trasferito prima a Montignoso<sup>12</sup>, quindi a Capannori<sup>13</sup>: nel 1821, raggiunta la qualifica di giudice istruttore presso la rota criminale<sup>14</sup>, faceva infine ritorno a Lucca.

Non si hanno notizie certe sui primi anni scolastici del giovane Cerù, ma sappiamo che frequentò, nel 1823, la scuola di grammatica elementare presso il convento di Santa Maria Corteorlandini, sotto la guida di padre Giacomo Guidotti<sup>15</sup>, dimostrando fin da subito un'indole curiosa e ricettiva alle lezioni del sacerdote. Nella primavera del 1824, Arcangelo fu costretto a lasciare il suo prestigioso impiego di giudice istruttore, e, destituito a commissario giudicante, fu mandato nella periferica vicaria di Villa Basilica<sup>16</sup>, accompagnato in questo esilio dalla moglie e dai due figli maschi - la primogenita Marianna era infatti rimasta in città, essendo stata da poco ammessa come educanda al Reale Conservatorio "Luisa Carlotta"<sup>17</sup>. Secondo Nicolao, che in età adulta avrebbe raccolto informazioni per far luce su questo triste capitolo della vita professionale del padre, che, fra l'altro, visse malissimo questo forzato ed umiliante soggiorno in Media Valle, le ragioni di tale declassamento sarebbero state da ricercarsi nell'incarico, che la duchessa Maria Luisa aveva conferito al giudice Cerù, di istruire un delicato processo contro una nobildonna

---

9 Lettera di Antonio Puccini all'abate Jacopo Chelini del 5 novembre 1818 (ASLu, Archivio Sardini), filza 177, c. 361.

10 Lettera di Antonio Puccini all'abate Jacopo Chelini del 24 novembre 1818, *ivi*, c. 363.

11 *Bollettino delle Leggi del Ducato Lucchese - Tomo 3*, Lucca, Bertini, 1819, p. 209.

12 *Bollettino delle Leggi del Ducato Lucchese - Tomo 5*, Lucca, Bertini, 1820, p. 114.

13 *Bollettino delle Leggi del Ducato Lucchese - Tomo 6*, Lucca, Bertini, 1821, p. 23.

14 *Ivi*, p. 127.

15 ASLu, Liceo Reale e Pubblica Istruzione 157, carta non numerata.

16 *Bollettino delle Leggi del Ducato Lucchese - Tomo 9*, Lucca, Bertini, 1824, p. 57.

17 ASLu, Reale Intima Segreteria di Gabinetto 114, prot. 971.

lucchese accusata di maltrattamenti ai danni della figliastra. L'alta società cittadina, semplicemente, non avrebbe apprezzato l'apertura di un fascicolo a danno di una sua pari, e, morta la duchessa, avrebbe fatto in modo di ottenere dal figlio Carlo Lodovico (1799-1883) l'insabbiamento dell'intera vicenda, oltre ad una punizione esemplare per quel magistrato troppo solerte nella ricerca della verità<sup>18</sup>.

All'indomani del trasferimento a Villa Basilica, nel 1827 Nicolao, assieme al fratello minore Domenico, venne iscritto alla prima classe di grammatica della scuola secondaria del paese<sup>19</sup>, concludendovi, con ogni probabilità, gli studi nell'estate del 1830. Questo periodo di umiliazioni e sofferenze per Arcangelo, tradottosi in un tempo di ristrettezze economiche e forte isolamento umano per tutta la famiglia, avrebbe influenzato profondamente il carattere di Nicolao negli anni a venire, rendendolo sensibile ad ogni tipo di prepotenza ed ingiustizia.

Dopoiché il padre ebbe chiesto un anno di riposo<sup>20</sup> e quindi il pensionamento<sup>21</sup>, Nicolao, determinato ad iscriversi al collegio medico-chirurgico del Liceo Reale, superate le quattro prove orali che componevano il rigido sistema di selezione per l'accesso all'università lucchese<sup>22</sup>, nel novembre 1834 iniziò a frequentare le lezioni del primo anno accademico. Se già nel novembre 1836 ottenne il grado di baccelliere<sup>23</sup>, nel luglio del 1838 ricevette l'agognata licenza in medicina<sup>24</sup>: nel settembre 1840, infine, nell'aula magna di palazzo Lucchesini, poté ritirare direttamente dalle mani del ministro della Pubblica Istruzione Antonio Mazzarosa (1780-1861) il diploma in cui veniva formalmente nominato «Doctor in philosophia et medicina»<sup>25</sup>. Gli ultimi anni al Liceo Reale furono molto duri per il neolaureato, perché, con la morte del padre, avvenuta il 26 ottobre 1837 a soli 55 anni<sup>26</sup>, all'intera famiglia venne a mancare il sostegno economico fondamentale: fu così che Nicolao vide la madre Santina ridursi ad elemosinare un aiuto finanziario al duca Carlo Lodovico. Dopo molteplici suppliche, quest'ultimo, con un inatteso gesto di prodigalità, decise infine di

18 ASLu, Legato Cerù 160, documento collocato fra c. 54 e c. 55.

19 ASLu, Liceo Reale e Pubblica Istruzione 160, carta non numerata.

20 ASLu, Reale Intima Segreteria di Gabinetto 253, prot. 137.

21 *Bollettino delle Leggi del Ducato Lucchese - Tomo 17*, Lucca, Bertini, 1832, p. 101.

22 LAURINA BUSTI, *L'università lucchese*, «Actum Luce. Rivista di studi lucchesi», XXIX/1-2, Istituto Storico Lucchese, Lucca 2000, p. 167.

23 ASLu, Liceo Reale e Pubblica Istruzione 131, fasc. 61, p. 26.

24 ASLu, Liceo Reale e Pubblica Istruzione 133, fasc. 54, p. 32.

25 ASLu, Liceo Reale e Pubblica Istruzione 135, fasc. 42, pp. 31-32. Sui particolari del cerimoniale di conferimento delle lauree al Liceo Reale: *Bollettino delle Leggi del Ducato Lucchese - Tomo 12*, Lucca, Bertini, 1826, p. 167.

26 ASDLu, Parrocchia di Santa Maria Corteorlandini di Lucca - Duplicati Parrocchiali 21, c. 721v.

concedere all'«infelice» e «sventurata» vedova la sovvenzione richiesta<sup>27</sup>.

Pronto a dare il via alla propria carriera professionale, missione in cui avrebbe riversato talento ed energie, servendo il prossimo fino alla fine dei suoi giorni, nel marzo 1841 Cerù iniziò a muovere i primi passi all'ospedale San Luca di Lucca come «astante»<sup>28</sup>, incarico pari a quello di un infermiere, che gli avrebbe però garantito uno stipendio annuo di 640 lire lucchesi<sup>29</sup>, portando dunque un po' di tranquillità in famiglia.

Immerso nel duro lavoro, sensibile alle difficili condizioni di vita delle classi più indigenti della popolazione cittadina, soprattutto dei bambini abbandonati a sé stessi, vittime innocenti della povertà e della rivoluzione industriale, vicino alle idee dell'abate Ferrante Aporti (1791-1858), fu tra i promotori dell'apertura, a Lucca, di un moderno asilo infantile, che togliesse dalla strada, assistesse ed educasse secondo le più recenti dottrine pedagogiche questi fanciulli, dando loro la speranza in un futuro migliore. Dopo varie ostilità da parte degli ambienti conservatori ed ecclesiastici della città, che consideravano il progetto irreligioso ed immorale, nell'estate del 1843 venne finalmente approvata l'istituzione di un asilo infantile femminile d'iniziativa privata, sotto la direzione del professor Luigi Pacini (1784-1855): in concomitanza del V Congresso degli scienziati, il complesso fu inaugurato con pomposa cerimonia fra il 15 e il 20 settembre dello stesso anno, alla presenza dello stesso Aporti e delle massime cariche cittadine<sup>30</sup>.

All'interno della struttura, Cerù fu, fin dalla fondazione, uno dei dodici medici che, a turno, avevano il compito di occuparsi della salute delle piccole ospiti<sup>31</sup>, che, in poco più di tre mesi di attività, erano passate da sei a settantatré<sup>32</sup>. Nel luglio del 1844, Nicolao riuscì a coinvolgere nell'opera assistenziale appena nata anche il cugino Michele Puccini, al tempo organista della cattedrale di San Martino e professore presso l'Istituto Musicale della città: anche l'illustre parente fu colpito dalla nobiltà dell'iniziativa, e volle destinare il proprio denaro alla fondazione di un nuovo ramo dell'asilo infantile, che si occupasse stavolta del recupero e dell'educazione dei maschietti<sup>33</sup>.

---

27 ASLu, Reale Intima Segreteria di Gabinetto 348, prot. 2271.

28 ASLu, Legato Cerù 252, carta non numerata.

29 *Bollettino delle Leggi del Ducato Lucchese - Tomo 4, Parte I*, Lucca, Baroni, 1820, p. 151.

30 GIOVANNI CALÒ, *Gli asili aportiani a Lucca nel Risorgimento (1837-1849) con lettere e documenti inediti*, «Atti della Reale Accademia d'Italia. Memorie della Classe di Scienze morali e storiche. Serie VII», vol. I, fasc. 2, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1941, pp. 81-305, passim.

31 *Regolamento organico della Società per gli asili e scuole infantili nella Città di Lucca. Relazioni del direttore, del medico e del cassiere ed elenco degli oblatori e degli ufficiali della Società stessa*, Lucca, Bertini, 1844, pp. 10, 33 e 40.

32 Ivi, pp. 42-43.

33 ASLu, Asilo infantile Regina Margherita I, carta non numerata.



Nel frattempo, il giovane dottore continuava a coltivare i suoi multi-formi interessi culturali, come quello letterario, che lo portò, ad esempio, a farsi socio della Privata Società degli Anerpomeni di Lucca, un ristretto circolo umanistico i cui membri si riunivano periodicamente per discutere ed esercitarsi nella scrittura e nell'arte oratoria<sup>34</sup>. Proprio questa sua passione per le lettere, forse, fu la causa prima di un suo soggiorno a Roma, avvenuto nel 1845, dopo la fine del suo incarico di assistente all'ospedale San Luca: di questo viaggio è rimasta traccia nella lunga e fitta corrispondenza che, al ritorno, tenne con personaggi di spicco dell'orizzonte culturale e politico del tempo, incontrati poco prima nella capitale pontificia. Quasi sicuramente, nei suoi giorni romani, fu ospite dell'amico camaiorese padre Angelo Maria Bonuccelli (1777-1858)<sup>35</sup>, a quel tempo rettore del Collegio Nazareno, vera culla di formazione dei figli dell'élite lucchese, che lo introdusse in numerosi e prestigiosi circoli.

L'esperienza capitolina, tuttavia, non si limitò alla compagnia degli scolopi lucchesi, o alle visite ad altri sacerdoti conosciuti in gioventù: ben presto, Nicolao divenne un assiduo frequentatore di salotti, luoghi di libero confronto intellettuale, dove venne in contatto con artisti, famosi pensatori ed agitatori politici, segretamente pronti a divulgare i propri ideali liberali. Risale senz'altro a questo periodo l'amicizia con Massimo D'Azeglio (1798-1866), ospite del salotto condotto da un'illustre animatrice della scena culturale romana di quegli anni, Clelia Cerchi<sup>36</sup>, con la quale il nostro protagonista avrebbe stretto un legame di stima ed affetto reciproci.

Moglie del tenore, compositore e professore di canto Francesco Piermarini (fine XVIII sec. - ca. 1853), la donna, di origine mantovana, negli anni precedenti si era trasferita alla corte di Madrid al seguito del marito, nel 1830 incaricato dalla regina Maria Cristina di Borbone-Due Sicilie (1806-1878) di organizzare e guidare secondo i modelli italiani il primo conservatorio musicale spagnolo, il Real Conservatorio de Música y Declamación "María Cristina"<sup>37</sup>. Divenutone direttore,

34 ASLu, Legato Cerù 252, carta non numerata. Per informazioni generali sugli Anerpomeni di Lucca: GIOVANNI SFORZA, *Ricondi e biografie lucchesi*, Lucca, Baroni, 1918, p. 630n.

35 In un breve cenno biografico all'apertura di un fascicolo, Cerù dice di lui: «Bonuccelli Angelo, Scolopio. Nato a Camaiore, letterato e valente prete latino. Rettore del Collegio Nazareno a Roma versatissimo nella poesia latina specialmente ad imitazione di Orazio. Apprezzato da Manzoni e Pieri.» ASLu, Legato Cerù 13, fasc. 281, carta non numerata.

36 ASLu, Legato Cerù 31, fascicolo non numerato, carta non numerata.

37 Nato a Spello tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo, Francesco Piermarini debuttò come tenore a soli 22 anni al Teatro della Pergola di Firenze. Negli anni successivi, prese parte a numerose rappresentazioni operistiche di alcuni fra i massimi compositori del suo tempo, sia in Italia che in Francia. Raggiunto un notevole successo, nella primavera del 1829 si trasferì in Spagna, dove nel dicembre dello stesso anno, in occasione delle

incarico che mantenne fino al 1838, fu affiancato nella gestione della nuova istituzione dalla giovane consorte, nominata a sua volta direttrice della sezione femminile della scuola<sup>38</sup>: ben presto, la donna seppe guadagnarsi la fiducia della regina, al punto da diventarne amica intima e «camerista»<sup>39</sup>.

Lo scoppio della prima guerra carlista, però, travolse la coppia di italiani, che fu costretta ad abbandonare la Spagna rifugiandosi a Parigi<sup>40</sup>: raggiunta la capitale francese, tuttavia, Clelia fu «maltrattata e poi abbandonata dal marito», e, «rimasta senza aiuto con due figlie da marito da mantenere», non vide altra scelta che trovare riparo a Roma<sup>41</sup>. Nella città eterna, quindi, la Piermarini aveva preso ad interessarsi alla politica, ospitando nella sua dimora, fortemente sospetta, uomini dalle idee aperte, sempre pronti a confrontarsi in accesi dibattiti sui destini degli stati italiani<sup>42</sup>. Alcuni anni dopo, poi, trasferitasi a Lucca, Clelia si sarebbe dedicata ad un'altra importante passione, curata assieme ad alcuni amici: l'appassionante ricerca di manoscritti inediti del compositore Luigi Boccherini (1743-1805).

Il soggiorno romano trasformò l'iniziale interesse di Nicolao per il collezionismo, moda molto diffusa nel XIX secolo, in vera e propria vocazione, permettendogli di perfezionare le proprie competenze e di divenire un punto di riferimento per i collezionisti di tutta Lucca: fornendo stime, pareri e consigli, si costruì ben presto fama di raffinato bibliofilo, fungendo spesso da mediatore fra venditori ed acquirenti lontani. Nell'agosto 1846, a pochi giorni dalla sua nomina ad ispettore sanitario ducale, ricevette una lettera da Massimo D'Azeglio, nel frattempo cacciato dal Granducato di Toscana a causa delle aperte critiche rivolte al governo papale

---

sfarzose nozze reali fra Ferdinando VII e Maria Cristina, fu chiamato ad eseguire in qualità di tenore la cantata per solisti, coro e orchestra *L'Iride di Pace* di Vincenzo Federici (1764-1826). MARÍA DEL CORAL MORALES VILLAR, *Los tradados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*, tesi di dottorato, Universidad de Granada, 2008, p. 218 e 272-273, opera consultabile all'indirizzo web: <https://hera.ugr.es/tesisugr/17657477.pdf>.

38 Ivi, p. 260.

39 MASSIMO D'AZEGLIO, *I miei ricordi*, vol. II, Firenze, Barbèra, 1867, p. 422.

40 EVA ESTEVE - VÍCTOR PLIEGO DE ANDRÉS (a cura di), *Galería de Directores y Directoras del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid 1831-2019*, Madrid, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 2019, p. 8.

41 D'AZEGLIO, *I miei ricordi*, vol. II, pp. 422-423.

42 Evidentemente in grande confidenza con la Piermarini ed il suo circolo di pensatori, in un passaggio de *I miei ricordi* D'Azeglio giunse a fornire di lei un sintetico quanto appassionato ritratto, quello di una donna libera e di una patriota coraggiosa: «[...] Era uno di que' tipi italianissimi, buona, espansiva, immaginosa, pronta sempre a creder tutti galantuomini ed amici; e in politica *ammazzar il tiranno, cacciar il barbaro, emancipare il popolo* e via via, senza curarsi di rendersi ragione per quali vie la cosa fosse possibile [...]». Ivi, p. 423.

nel suo opuscolo *Degli ultimi casi di Romagna*: nella missiva, il pensatore torinese lo avvertiva dell'imminente arrivo a Lucca dell'amica Piermarini<sup>43</sup>. La donna, che aveva deciso di lasciare Roma per stabilirsi definitivamente nella città toscana assieme alle due figlie, venne accolta con gioia dai circoli riformatori locali e seppe inserirsi bene nel contesto culturale della città<sup>44</sup>, al tempo sospesa fra il trapasso del governo borbonico e l'annessione a Firenze.

Rimasta ben presto a corto di mezzi, Clelia decise di tornare a Madrid, nella speranza di recuperare un antico debito contratto con la corte anni prima. Partì nel luglio del 1848, risoluta a far valere i propri diritti di fronte al governo spagnolo<sup>45</sup>, ma pure ben determinata a portare a termine un altro incarico, commissionatole da alcuni collezionisti e cultori di musica lucchesi: rintracciare e, se possibile, acquistare manoscritti o copie delle numerose composizioni del celebre maestro Luigi Boccherini, attivo in Spagna dal 1768 fino alla morte<sup>46</sup>. A più di quarant'anni dalla scomparsa, infatti, la figura del violoncellista continuava a suscitare vivo interesse negli animi dei suoi connazionali ed alcuni studiosi erano intenzionati a raccogliere quante più informazioni possibile per redigerne una biografia, da collocare nell'ampio panorama europeo. Fra i ricercatori più attivi in questo senso, insieme a Nicolao, vi era Michele Puccini, che, anch'egli appassionato collezionista di autografi, all'epoca stava appunto accumulando materiale per un'importante *Dizionario biografico Musicale Lucchese*<sup>47</sup>. Oltre al noto avvocato Maseangelo Maseangeli (1809-1878), del gruppo faceva parte anche il marchese Antonio Mazzarosa (1780-1861), che, da profondo estimatore del musicista lucchese, alcuni anni prima aveva provveduto a redigerne un sintetico profilo<sup>48</sup>, oltre a procurarsi la partitura dello *Stabat Mater* del vecchio compositore, «eseguito nella chiesa collegiata di S. Paolino nel 1840»<sup>49</sup>.

La Piermarini impegnò tutta sé stessa nel tentativo di portare a termine la delicata missione: nel tempo libero dagli impegni personali, rispolverò vecchi contatti e setacciò gli archivi di tutte le istituzioni

43 ASLu, Legato Cerù 12, fasc. 108, carta non numerata.

44 ASLu, Legato Cerù 31, fascicolo non numerato, carta non numerata.

45 Ivi, carta non numerata.

46 REMIGIO COLI, *Luigi Boccherini. La vita e le opere*, Pacini Fazzi, Lucca 2005, passim.

47 A tal proposito, vedasi GABRIELLA BIAGI RAVENNI, *Michele Puccini, primo storico della musica lucchese*, «Codice 602» (Rivista dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "Luigi Boccherini" di Lucca), V/1, Sillabe, Livorno 2014, pp. 64-65, e Id., *Michele Puccini tra casa, scuola, chiesa*, «Actum Luce. Rivista di studi lucchesi», XLVII/2, Lucca 2018, p. 116.

48 La biografia del Boccherini era inserita nel saggio *Della istruzione dei Lucchesi. Compendio storico-critico*, contenuto nel primo volume delle *Opere del marchese Antonio Mazzarosa*, stampato a Lucca dalla tipografia Giusti nel 1841. BIAGI RAVENNI, *Michele Puccini*, p. 66n.

49 Ivi, p. 66.

presso le quali Boccherini aveva prestato i propri servizi, dal Palazzo Reale alla Reale Cappella di Madrid. Consultò perfino i fondi storici della famiglia nobile dei Benavente-Osuna, ove il musicista, in modo discontinuo, aveva svolto le funzioni di maestro da camera dal 1786 al 1798: non riuscì però a rinvenire nessun documento del compositore, attribuendone la strana assenza al sospetto furto da parte di un musicologo francese, «un certo Picraù», incaricato poco prima da una certa società culturale, guarda caso, di ricercare e raccogliere manoscritti del famoso violoncellista<sup>50</sup>.

Senza perdersi d'animo, tuttavia, nell'attesa che il tesoro sbloccasse la cospicua somma dovutale, Clelia contattò un discendente ancora in vita del musicista, il nipote Fernando Boccherini, matematico e uomo di scienza<sup>51</sup>: in possesso di una ricca collezione di musiche dell'avo, costui pareva disposto in parte a venderle, in parte a farle copiare. Le cifre pretese, però, erano troppo alte: indecisa sul da farsi, l'8 novembre 1849 Clelia scrisse a Nicolao, per sapere dall'amico come comportarsi di fronte a tali esose richieste di denaro, allegando alla lettera l'elenco completo delle opere in questione, assieme ai relativi prezzi. Ecco quindi il contenuto della nota acclusa alla missiva:

«Nota	Scudi
Concerto a Grande Orchestra composto in Madrid nell'anno 1769. Per averne l'originale =	100
Apertura composta nel 1790 per l'originale =	75
Gran Sinfonia con Violini, Oboe, Corni, Viole, Fagotti obbligati, e Basso scritta nel 1792 per l'originale =	150
Scena inedita dell' <u>Ines di Castro</u> , ultima composizione =	600

50 ASLu, Legato Cerù 31, fascicolo non numerato, carta non numerata. Riguardo al misterioso «Picraù», si trattava, con ogni probabilità, del musicologo lorenese Louis Picquot (1804-1870), che, giusto poco tempo prima della Piermarini, fu in Spagna per rintracciare manoscritti del Boccherini, al fine di redigere un primo catalogo completo su vita ed opere del maestro. Fra i molti archivi che visitò, appunto, vi fu anche quello privato dei Benavente-Osuna, che furono a lungo mecenati del compositore italiano. A conferma dei sospetti di Clelia, il musicologo Rudolf Rasch afferma: «It is not entirely clear how Picquot acquired these manuscripts». All'epoca del soggiorno della Piermarini in Spagna, Louis non aveva ancora dato alle stampe il risultato delle proprie ricerche, che avrebbero visto la luce soltanto nel 1851, sotto il titolo di *Notice sur la vie et les ouvrages de Luigi Boccherini, suivie du catalogue raisonné de toutes ses œuvres, tant publiées qu'inédites*. RUDOLF RASCH (a cura di), *Understanding Boccherini's Manuscripts*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014, p. 25.

51 JOSÉ ANTONIO BOCCHERINI, *Los descendientes de Luigi Boccherini*, in JAIME TORTELLA, *Luigi Boccherini. Diccionario de términos, lugares y personas*, Madrid, Asociación Luigi Boccherini, 2008, p. 218 (Tiempo de minueto, 3).

Nota dei pezzi che lascerà copiare	Scudi
Sei Quintetti per Piano due Violini Viola e Violoncello Volume di 35 fogli che la copiatura costa a due Paoli al foglio e per il solo permesso =	150
Sei Quintetti per piano con due Violini Viola Violoncello, scritto nel 1799 e dedicata alla Nazione Francese, il volume è di 36 fogli per il permesso oltre il prezzo della coppia =	150
<u>Stabat Mater</u> a tre voci con accompagnamento di due Violini Viole e Violoncello, Basso. Scritto nel 1801 dedicato a Bonaparte volume di [indecifr.] fogli pel permesso della coppia =	150» <sup>52</sup>

La trattativa, purtroppo, non ebbe seguito, dato che la donna, cagionevole di salute, subito dopo aver ottenuto la sospirata restituzione del credito, morì a Madrid nel dicembre 1849<sup>53</sup>.

La morte della donna scosse profondamente gli amici collezionisti, che ne attendevano con ansia il ritorno nella speranza di poter toccare con mano gli agognati autografi. Michele Puccini, in una lettera del 7 maggio 1850 indirizzata a Maseangeli, ricordava così la conoscente, e le ragioni della sua singolare missione: «[...] Per ciò che riguarda la Piermarini non vi è mistero alcuno. La persona morta in Spagna è la madre della giovane che sta attualmente in Lucca, quella medesima che si era incaricata di trovare gli autografi di Boccherini. [...]»<sup>54</sup>. La scomparsa dell'amica toccò molto da vicino anche Nicolao, che, pochi mesi dopo la missiva appena vista, volle parimenti informare Maseangeli dell'accaduto: nella lettera, oltre al riferimento alla triste sorte di Clelia, Cerù aggiunse tuttavia anche un misterioso riferimento ad uno «scritto», forse un prezioso documento boccheriniano recuperato in Spagna dalla Piermarini, che sperava potesse presto far ritorno in Italia, assieme agli effetti personali della defunta - in caso contrario, affermava, si sarebbe dovuta «abbandonare qualunque idea»<sup>55</sup>.

Con la definitiva dissoluzione dello stato lucchese, nel frattempo, Nicolao aveva trovato impiego nella macchina amministrativa del Granducato di Toscana presiedendo una commissione di arruolamento per la Guardia civica del Comune di Lucca<sup>56</sup>. Nei momenti liberi dalla professione e dal volontariato all'asilo infantile, per il resto, il dottore continuava

52 ASLu, Legato Cerù 31, fascicolo non numerato, carta non numerata.

53 Ivi, carta non numerata. L'informazione biografica è contenuta nel frontespizio della carpetta contenente le lettere di Clelia Piermarini a Nicolao.

54 BIAGI RAVENNI, *Michele Puccini*, p. 65.

55 Lettera di Nicolao Cerù a Maseangelo Maseangeli del 31 luglio 1850 (AAFBo, Collezione Maseangeli), fasc. 29, busta 2, carta non numerata.

56 ASLu, Scritture del Protocollo Generale - Anno 1848, prot. 986.

a frequentare archivi e biblioteche, senza dimenticare di coltivare i propri numerosi contatti epistolari<sup>57</sup>, per raccogliere quantità crescenti di autografi e manoscritti ed organizzare via via il tutto con meticolosità e passione febbrile. Nominato medico fiscale a Lucca nel 1850<sup>58</sup>, nel 1854 fu chiamato ad affiancare il dottor Pietro Puliti nella gestione sanitaria della gravissima epidemia di colera che aveva da poco iniziato a falciare la popolazione di tutta la piana lucchese<sup>59</sup>. Gli anni che seguirono, oltre ai primi riconoscimenti pubblici delle sue stimabili attività filantropiche, portarono con sé un impegno politico nascosto a favore della causa risorgimentale, sostenendo dalle retrovie gli amici che avevano deciso di ricoprire una parte più attiva nella lotta per l'unificazione nazionale<sup>60</sup>.

Il 23 gennaio 1864 morì Michele Puccini<sup>61</sup>. La sua dipartita rappresentò una perdita irreparabile per familiari e colleghi, e manifestazioni di cordoglio giunsero alla vedova Albina Magi (1830-1884) da parte di molti ex-studenti, che piangevano la scomparsa di un maestro, di un amico, quasi di un padre. Tra le lettere di condoglianze presenti nel Legato Cerù dell'Archivio di Stato di Lucca, quella indirizzata a Nicolao dal musicista ferrarese Antonio Mazzolani (1819-1900), il 2 febbraio 1864, testimonia in modo esemplare dell'affetto profondo e del legame quasi filiale che il compositore lucchese era riuscito ad instaurare con gli allievi:

[...] Egli era per me un secondo Padre, giacché quel poco che so lo devo a Lui. [...] non so come i Lucchesi vorranno rimpiazzare un tanto Maestro poiché quello era una gemma di bontà e di sapienza e faceva non solo onore a Lucca, ma all'Italia [...] e noi lo abbiamo irrimediabilmente perduto. [...] se vedi la Signora Puccini ti prego farle le mie sentite [condoglianze]<sup>62</sup>.

---

57 Fra i principali "fornitori" di carte a Nicolao, merita una segnalazione speciale proprio l'amico Maseangeli, con cui Cerù animò, specialmente negli anni '50 e '60 del secolo, un fitto scambio di lettere, solitamente di tono schietto ed assai confidenziale: tema centrale delle comunicazioni fra i due era, manco a dirlo, l'accanita ricerca di autografi e rari volumi, prossima a divenire una vera e propria malattia per entrambi. Gran parte del loro epistolario, oggi, è conservato nella Collezione Maseangeli presso l'Archivio dell'Accademia Filarmonica di Bologna.

58 ASLu, Legato Cerù 252, carta non numerata.

59 Ivi, carta non numerata.

60 Valido esempio delle attività di Nicolao a supporto della causa risorgimentale fu la sua raccomandazione di alcuni amici, intenzionati ad entrare nei reparti sanitari dell'esercito piemontese, presso il farmacista lucchese Pellegrino Bertini, da tempo stabilitosi a Torino: era la primavera del 1859. ASLu, Legato Cerù 156, parte 2, c. 13.

61 GABRIELLA BIAGI RAVENNI, voce *Puccini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2016, pp. 585-586.

62 ASLu, Legato Cerù 202, n. 22. Quella di Mazzolani, come già detto, non fu l'unica lettera di condoglianze a raggiungere i parenti di Michele dopo la sua morte. Oltre alla missiva di Maseangelo Maseangeli a Nicolao Cerù del 26 gennaio 1864, in cui l'amico, affranto, riconosceva «[...] La sua perdita mi ha colpito come fulmine, e ne sento nel fondo del

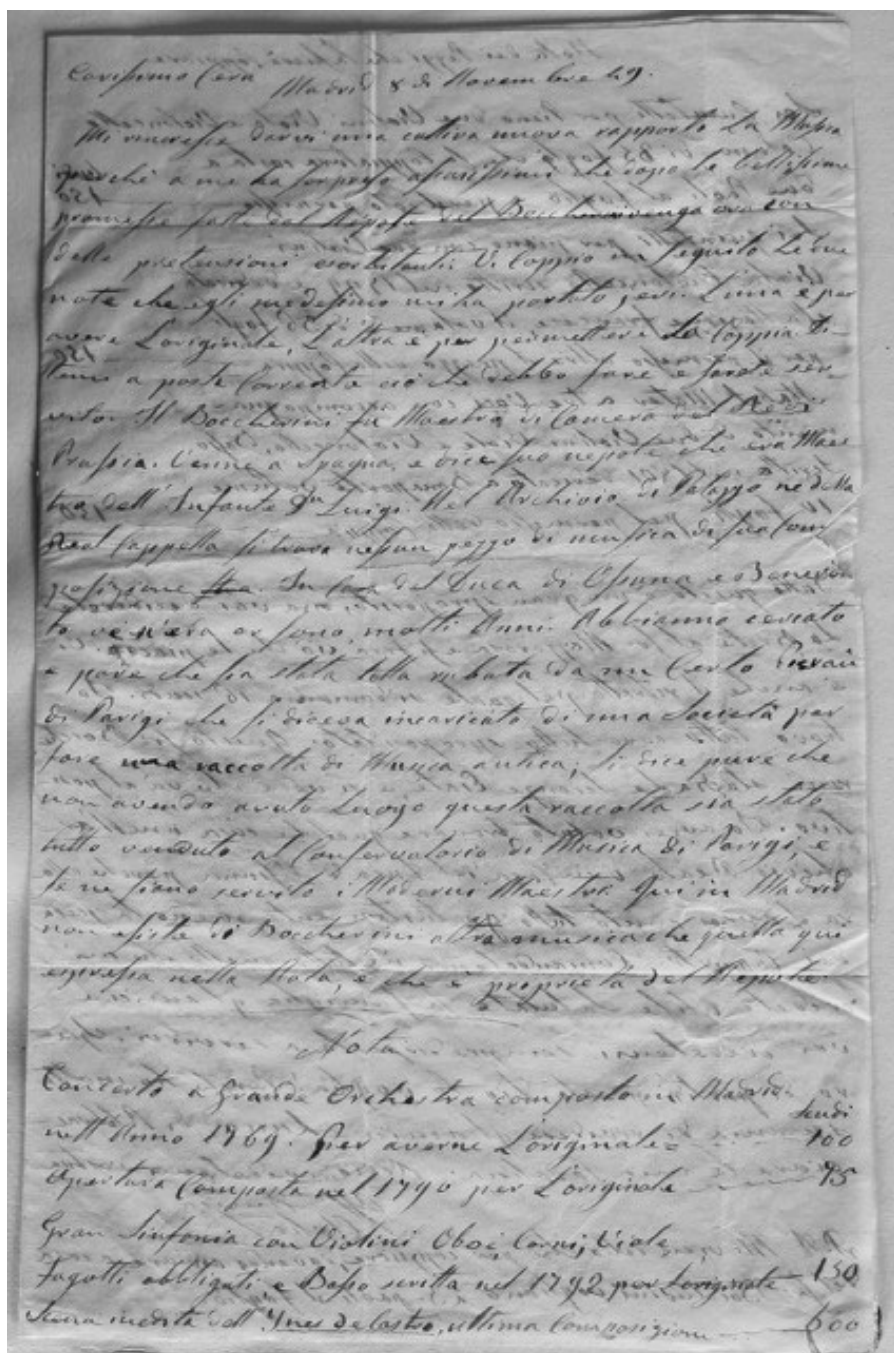


Fig. 2-3 - La lettera di Clelia Piermarini a Nicolao Cerù dell'8 novembre 1849, in cui, scrivendo da Madrid, la donna aggiornava il medico lucchese sullo stato delle ricerche degli autografi di Luigi Boccherini. All'epistola, Clelia allegò una lista di pezzi che il

Nota dei Paggi che la signora Coppina  
dei Quintetti per piano due Violini Viola e Violoncello  
Colonna di 35 fogli che la Coppina porta a Lenti  
150  
due Paoli al foglio e per il solo permesso  
dei Quintetti per piano con due Violini  
Viola Violoncello, scritta nel 1799 e dedicata  
alla Nazione francese, il volume è di 35 fogli  
per il permesso della Coppina 150  
Stabat Mater a tre voci con accompagnamento  
di due Violini Viola e Violoncello, Dopo  
scritta nel 1801 dedicata a Bonaparte volume  
fogli per il permesso della Coppina 150

Tutto questo è un gran sproposito, ma voi decidete  
La drite al fu. Maggiorani e si farà ciò che le piace. E  
è anche il ritratto per quale si domanda 16 scudi. Io  
trovo tutto uno tutto spropositato. Questo fu. Bocchi  
una stadia la licenze Corte, e si vede che va al pos-  
tivo. Io avrei voluto trovare qualche cosa in quella  
chiesa Reale o in (non nel Duca o' Ospina perché alla  
ora L'opera è tutto quadratamente in uso la opera  
due Coppini. Comandata in un bello quello che mi  
è stata utile. La libreria la famiglia gli amici e  
un crettoni sempre risposta a riceverli. Spe-  
ro di partorire presto. Io te veglia: perché ho molta  
speranza di vedere gli amici e Lucca, di Abbate  
regiare la mia paroliera. Devo crettoni vostra  
All'Amica  
D. D. Mi vien detto che per copiare, quanto avviene a cosa  
del fu. Bocchi mi vogliono a 3. paoli il foglio.

nipote del celebre maestro, Fernando, era disposto - dietro lauto pagamento - a vendere o a lasciar copiare. [Autografi di donne celebri - Lettere M-Z (ASLu, Legato Cerù 31), fascicolo non numerato, carta non numerata.]



Ritrovatasi improvvisamente sola con sette figli a carico ed un ottavo in arrivo, per giunta in gravi difficoltà economiche, Albina, da donna forte e coraggiosa qual era, non si perse d'animo e, fiera del passato del proprio lignaggio, tentò ogni via per poter assicurare ai propri parvoli un'esistenza decorosa. Nel frattempo, Nicolao era riuscito a farsi assumere come medico all'ospedale San Luca, posizione, che, migliorata negli anni, avrebbe occupato fino alla morte<sup>63</sup>: lo stipendio più alto, assieme alla rendita di numerose proprietà terriere ereditate nel contado camaiorese, gli permise di aiutare come voleva gli sfortunati eredi del cugino, e, divenutone tutore legale<sup>64</sup>, memore della propria esperienza di vita, s'impegnò a sostenere il percorso formativo di Giacomo e Michele junior. Fedele alla propria curiosità storica, inoltre, Nicolao raccolse molti documenti inerenti il passato dell'illustre famiglia con cui i Cerù si erano imparentati nel lontano 1805, quando la zia Angela era convolata a nozze con Domenico Puccini: esplorando oggi i volumi del Legato, possiamo infatti trovare autografi, lettere, libri, copie ed altri manoscritti appartenuti agli antenati e ai discendenti di questa insigne stirpe di musicisti lucchesi<sup>65</sup>.

---

cuore tanta afflizione, come della perdita della più cara persona che avessi al mondo. [...]» (ivi, n. 21), si ritrovano nel Legato pure le parole di cordoglio degli ex-allievi Sante Vallini (ivi, n.20) e Giuseppe Maria Lucarini, il quale, commosso, il 27 gennaio 1864 volle scrivere ad Albina: «[...] tutti i suoi alunni, e sono molti, tutta la città piange un uomo che non ha secondo. [...]» (ivi, n. 19). Da ricordare anche l'afflizione del collega Alemanno Cortopassi, che, il 28 gennaio 1864, partecipò a Domenico Agostino Cerù: «Con mio sommo dolore mi fu nota la morte del valentissimo mio caro Maestro Puccini ed ho sentito talmente questa perdita che non trovo nessun sollievo. [...]» Prima dei saluti, infine, Cortopassi chiese informazioni per poter contribuire alle pietose spese del funerale di Michele, come «[...] piccolo contrassegno di gratitudine a colui che tanto ha fatto per me. [...]» (ASLu, Legato Cerù 28, fasc. 72).

63 ASLu, Legato Cerù 252, carta non numerata.

64 Com'era da attendersi, considerato il suo carattere responsabile e severo, oltreché il legame particolarissimo che lo aveva unito al defunto Michele, Nicolao prese l'incarico molto sul serio, come si apprende da una sua coeva comunicazione a Maseangeli: «[...] Io sono stato da lui nominato tutore, lagrimoso e doloroso ufficio al quale mi sobbarco volentieri in vista e in memoria dell'amicizia. [...]» Lettera di Nicolao Cerù a Massaengelo Maseangeli del 28 gennaio 1864 (AAFBo, Collezione Maseangeli 135), fasc. 44, busta 3, carta non numerata. Sulla nomina di Cerù a tutore legale degli orfani Puccini, vedasi anche: BIAGI RAVENNI, *Michele Puccini*, p. 61.

65 Fra le antichità pucciniane presenti nel Legato Cerù, la più vetusta, archiviata come tomo 196 del fondo, è un singolare dizionario di lemmi e locuzioni in lingua spagnola compilato dal marchese fiorentino Filippo Corsini (1647-1706) nel corso della sua traduzione della *Historia de la conquista de México* dello spagnolo Antonio de Solís (1610-1686), quindi riordinato da Mario Galmosi nel 1722 ed infine «accresciuto di esempi, frasi, notizie ed altro» dal reverendo Michele Puccini (1714-1782). Riconducibile invece al di lui fratello Giacomo senior (1712-1781) è una scrittura di cambio del 1743, contratta col noto argentiere lucchese Giovanni Vambrè il Giovane (1705-1781): questa carta è presente nel volume 202 del Legato. Nel tomo 29, al contrario, oltre alla scrittura privata di matrimonio e all'atto pubblico di nozze fra Antonio Puccini (1747-1832) e Caterina

A dimostrazione dell'affetto e del senso di responsabilità nutrito da Nicolao nei confronti della famiglia Puccini, appare significativo il comportamento che il nostro medico adottò nel corso della lunga diatriba, durata più di un trentennio, che lo contrappose a Salvatore Bongi (1825-1899), noto avvocato ed esperto bibliofilo lucchese, direttore dell'Archivio di Stato di Lucca dal 1859. All'origine della contesa, di natura non solamente collezionistica, furono alcune carte, che, appartenute ai Puccini dai primi decenni del XVII secolo, donate quindi da Michele senior al cugino sul finire del 1850, vennero in seguito clamorosamente attribuite al celebre filosofo calabrese Tommaso Campanella (1568-1639)<sup>66</sup>. Non riuscendo a decifrarle, inizialmente Cerù decise di farle esaminare dal bibliotecario Telesforo Bini (1805-1861), ma il prelado, con suo dispiacere, non seppe dirgli nulla al riguardo. Incontrato quindi il Bongi, il nostro protagonista vide bene di consegnargli le lettere perché le studiasse e potesse fornirgli precise informazioni su autore e contenuto<sup>67</sup>. Alcuni giorni dopo, i due s'incontrarono casualmente sulle mura della città, e Salvatore

---

Tesei (1747-1818), si conserva un catalogo delle opere di Domenico Puccini (1772-1815) compilato dal padre Antonio. Presumibilmente attribuibile allo stesso Antonio, nel tomo 142, è poi un manoscritto su questioni di armonia e contrappunto, mentre le lettere indirizzate da Michele senior (1813-1864) alla madre Angela durante il suo soggiorno napoletano sono infine custodite nel volume 202.

66 Come ci informa lo stesso Cerù nella breve nota introduttiva al memoriale sull'intera vicenda, il volume con le lettere manoscritte, in parte autografe in parte copie, attribuibili al Campanella, era giunto in casa di Michele senior molti anni prima, attraverso Caspar Schoppe (nei documenti dell'epoca italianizzato in Gaspare Scioppio, 1576-1649), che, ospite di un certo Bartolomeo Puccini presso la sua residenza di Celle di Pescaglia nel lontano 1627, aveva forse voluto sdebitarsi con il padrone di casa facendogli dono del prezioso libro. Studioso ed umanista bavarese di radicate convinzioni cattoliche, ai primi del XVII secolo Schoppe svolse importanti incarichi diplomatici per conto dell'arciduca d'Austria Ferdinando d'Asburgo, poi imperatore con il nome di Ferdinando II. Personalità scaltra ed ambiziosa, Caspar poteva vantare un'estesa rete di contatti ed amicizie, non esclusi importanti appoggi in Vaticano. Venuto infatti a sapere della triste condizione del filosofo Tommaso Campanella, nato a Stilo nel 1568 ed in carcere a Napoli per le proprie idee anticonformiste fin dal 1601, il grammatico tedesco fece in modo di entrarvi in contatto, e, stretto con lui un fitto rapporto epistolare, nel 1610 si spostò nella città partenopea con lo scopo apparente di volerne facilitare la liberazione. Le cose, in realtà, stavano ben diversamente e l'unico obiettivo di Caspar era quello di guadagnarsi la fiducia del calabrese per carpirne scritti autografi e rare pubblicazioni: non a caso, raggiunto l'obiettivo, Schoppe non esitò ad abbandonare il filosofo al proprio amaro destino, che, dopo altri vent'anni di reclusione napoletana, si sarebbe infine concluso in esilio in Francia nel 1634. Sulla biografia di Schoppe: FRANCESCO FORLENZA, *Vita di Tommaso Campanella. Eretico, rivoluzionario, utopista*, Roma, Armando, 2015, pp. 129-134; sull'arrivo degli scritti campanelliani in casa Puccini: ASLu, Legato Cerù 252, carta non numerata, e SILVESTRO CENTOFANTI, *Tommaso Campanella e alcune sue lettere inedite*, «Archivio storico italiano», IV /1, Firenze, Tipografia Galileiana di M. Cellini e C., 1866, p. 16 e 16n.

67 ASLu, Legato Cerù 252, fascicolo non numerato, carta non numerata. Questa e le successive note sulla vicenda richiamanti il tomo 252 del Legato rimandano a carte non numerate di un unico fascicolo-memoriale, parimenti non numerato, redatto da Nicolao e da lui stesso segnato a mano come *Campanella*.

gli comunicò che i fogli erano da attribuire al noto Campanella, ma che non potevano vantare alcun particolare valore economico, conservando unicamente il pregio della mera curiosità documentale<sup>68</sup>. In un secondo momento, Bongi offrì a Cerù di scambiare le carte per un pacchetto di nove autografi, del valore complessivo di 12 lire: l'ingenuo Nicolao, poco competente in tema di studi campanelliani e convinto della serietà morale e della competenza professionale del collega, accettò lo scambio<sup>69</sup>.

Possiamo soltanto immaginare quale fu la sua reazione, quando venne a sapere che le lettere, esaminate dal professor Silvestro Centofanti (1794-1880)<sup>70</sup>, appositamente giunto a Lucca per studiarle, furono riconosciute «per autografe e preziosissime»<sup>71</sup>. Il nostro amico, com'è ovvio, cercò immediatamente di recuperare i documenti restituendo gli autografi, ma ogni sua mossa si rivelò vana, e la triste vicenda avrebbe potuto anche concludersi senza scalpore, se la notizia di quanto accaduto non avesse iniziato a circolare di bocca in bocca per la città, trasformando lo sventurato dottore in vittima di spiacevoli chiacchiere e sarcastiche derisioni<sup>72</sup>. Inutili risultarono pure i diversi tentativi di Nicolao di recuperare il maltolto negli anni successivi, tormentato com'era dal pensiero di non aver potuto assistere economicamente, con l'ipotetica vendita dei preziosi manoscritti, magari assieme allo stesso Salvatore, il cugino Michele, al tempo in ristrettezze finanziarie<sup>73</sup>. Deluso e frustrato, Cerù arrivò persino a minacciare il Bongi di ricorrere a vie legali, ma questi, freddamente, gli fece recapitare una missiva in cui rispondeva per le rime alle accuse del dottore, attribuendo proprio al tono diffamatorio dell'interlocutore la ragione principale dell'impossibilità di

68 Ivi, carta non numerata.

69 Ivi, carta non numerata.

70 L'avvocato Silvestro Centofanti, dal 1841 docente di Storia della filosofia presso l'Università di Pisa, in quel periodo stava appunto raccogliendo informazioni e documenti sul celebre pensatore domenicano. Nel 1844, fra l'altro, al tema aveva già dedicato un breve articolo, pubblicato sul «Giornale euganeo» di Padova con il titolo *Notizia intorno alla cospirazione e al processo di Tommaso Campanella*. PIERO TREVES, voce *Centofanti Silvestro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 23, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1979, pp. 603-609.

71 Con il nuovo materiale acquisito, fra l'altro, di lì a qualche anno il professor Centofanti avrebbe dato alle stampe, per l'«Archivio storico italiano», un interessante articolo di storia della filosofia, all'interno del quale non si sarebbe dimenticato di ringraziare pubblicamente il Bongi, indicato come «proprietario di queste lettere», per averlo generosamente coinvolto nella valorizzazione delle carte Campanella: «[...] Ma a non lasciarlo al tutto in dimenticanza mi furono poi eccitamento ancora alcune lettere inedite del Campanella recate gentilmente a mia cognizione da Bernardino Baroni, e consegnatemi in Lucca da Salvatore Bongi, il quale con liberalissima cortesia mi permise di trarne copia e di farne uso secondochè mi piacesse. [...]». CENTOFANTI, *Tommaso Campanella e alcune sue lettere inedite*, pp. 11 e 16.

72 ASLu, Legato Cerù 252, fascicolo non numerato, carta non numerata.

73 Ivi, carta non numerata.

procedere civilmente nella contesa, e di giungere ad una pacifica restituzione delle carte campanelliane. Anzi, alla minaccia di Nicolao di infangarne la pubblica reputazione, l'avvocato rispose: «[...] non credo che si abbia un'opinione così poco fondata a mio riguardo, onde ella possa così facilmente persuadere altrui che io non sia un galantuomo [...]»<sup>74</sup>.

Inutile dire che i rapporti tra i due si raffreddarono, e Nicolao, consapevole di essere stato raggirato, decise di lasciar perdere, «di tollerare non senza segnare a dito quell'uomo che aveva saputo così slealmente ingannarmi a non guardarlo più in faccia». Trascorso un po' di tempo, Cerù accettò di ascoltare la versione del Bongi riguardante il famoso carteggio, arrivando a convincersi che il comportamento scorretto del vecchio amico fosse stato dettato unicamente dalla bramosia di possedere il volume, per aggiungerlo alla propria collezione<sup>75</sup>.

Per conoscere la conclusione di questa interminabile disputa, dobbiamo fare un salto al 1881, quando un Nicolao ormai maturo, sfogliando le pagine del primo fascicolo della rivista romana *La Cultura*, incappò, del tutto casualmente, nella notizia che gli inestimabili scritti del Campanella, sette anni prima, erano stati venduti alla Biblioteca Nazionale di Napoli proprio dal Bongi. Incredulo, il medico contattò subito il prefetto della biblioteca per maggiori informazioni, facendo l'amara scoperta che la collezione era stata acquistata dall'ente partenopeo per l'ingente somma di 850 lire italiane<sup>76</sup>. Fu un duro colpo, per Cerù, non soltanto per il comportamento ambiguo e disonesto tenuto dal Bongi nei suoi confronti per tutti quegli anni, ma soprattutto, per la condotta priva di scrupoli e senso di responsabilità morale dimostrata verso i Puccini, antepoendo ad ogni buon senso la propria fama e avidità, preferendo commerciare i manoscritti invece di contribuire, magari vendendoli, ad un sano gesto di solidarietà, all'aiuto economico in favore di una famiglia bisognosa. In un suo appunto, fu Nicolao a rivendicare l'ultima parola sull'estenuante diatriba:

[...] Viva egli tranquillo se può e si guardi da insegnare ai suoi figli le teorie del tornaconto che tanto bene conosce. Intanto egli è Direttore dell'Archivio di Stato è Cavaliere e Commendatore, e chi sa quanti altri titoli ed onori saprà procacciarsi pel suo merito letterario per verità incontestabile. Ma gli uomini sono come le medaglie, hanno tutti il loro rovescio ed il Bongi ha purtroppo il suo<sup>77</sup>.

Nel frattempo, in questi anni, il legame tra Nicolao e Giacomo si era rafforzato: pur mantenendosi formale, infatti, com'era da attendersi,

---

74 Ivi, carta non numerata. La risposta del Bongi è conservata in coda al memoriale di Nicolao già descritto.

75 Ivi, carta non numerata.

76 Ivi, carta non numerata.

77 Ivi, carta non numerata.

data pure la grande differenza d'età fra i due, il rapporto fra i biscugini aveva assunto un carattere stretto e assai riguardoso. Cerù, in particolare, seguiva con interesse ed orgoglio i promettenti studi musicali di Puccini, ritrovando probabilmente nel giovane alcune somiglianze con sé stesso e con la propria esperienza di vita: la scomparsa del padre in giovane età, le difficoltà economiche imposte da una famiglia numerosa, le molte umiliazioni dignitosamente sopportate dalle rispettive madri, una notevole curiosità intellettuale e, non ultima, una certa, profonda predisposizione alla malinconia, compagna di esistenza per entrambi.

Conseguito il brevetto di maestro compositore presso l'Istituto Musicale Pacini di Lucca<sup>78</sup>, nel novembre 1880 Giacomo iniziò a frequentare le lezioni del Conservatorio di Milano<sup>79</sup>, grazie ad un assegno di 1.200 lire, sufficienti a finanziargli il primo anno di studi, concessogli, su supplica della madre, dalla regina Margherita di Savoia (1851-1926)<sup>80</sup>: per gli altri due anni, invece, poté fare affidamento sulla generosità del sempre prodigo Cerù<sup>81</sup>.

Nella fitta corrispondenza del periodo milanese tenuta dal giovane musicista con i familiari, non pochi sono i riferimenti a Nicolao, evidentemente autorevole punto di riferimento nella formazione del giovane, e figura di peso nelle vicende dei Puccini. Fonti essenziali per quantificare con precisione le dimensioni di questa presenza, si sono confermate le due massime pubblicazioni sull'argomento: la storica raccolta *Puccini com'era* di Arnaldo Marchetti<sup>82</sup>, e, soprattutto, il tomo primo dell'*Epistolario di Giacomo Puccini* di Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling, che, assieme, censiscono con completezza archivi pubblici e collezioni private contenenti documentazioni epistolari di Giacomo, familiari ed amici. Comparando ed integrando i due studi, è emerso dunque che, nell'intervallo di tempo compreso fra la partenza del compositore per Milano e il 2 luglio 1894, ovvero cinque giorni dopo la morte di Nicolao, sono 55 le lettere, scritte a e da Giacomo ed altri familiari, in cui, almeno una volta, si faccia riferimento a Cerù - direttamente, con l'indicazione del cognome corretto o affettuosamente storpiato, oppure indirettamente, attraverso perifrasi comunque non fraintendibili. Volgendo poi l'attenzione

78 GABRIELLA BIAGI RAVENNI - GIULIO BATELLI (a cura di), *Puccini e Lucca. "Quando sentirò la dolce nostalgia della mia terra nativa"*, Catalogo della mostra (Lucca, Palazzo Guinigi, 14 giugno - 22 dicembre 2008), Lucca, Pacini Fazzi, 2008, p. 106.

79 DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. La vita e l'arte*, Pisa, Felici, 2008, p. 45.

80 JULIAN BUDDEN, *Puccini*, Roma, Carocci, 2008, p. 31.

81 Più nello specifico, il medico lucchese concesse a Giacomo il trasferimento di 100 lire mensili. Lettera di Giacomo Puccini ad Albina Magi del 24 febbraio 1882, in BIAGI RAVENNI - SCHICKLING (a cura di), *Giacomo Puccini Epistolario* (Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini), vol. I, Firenze, Leo S. Olschki, 2015, p. 20n.

82 ARNALDO MARCHETTI (a cura di), *Puccini com'era*, Milano, Curci, 1973.

al contenuto delle missive, possiamo analizzare le ragioni e i vari gradi del coinvolgimento del dottore nelle vicissitudini pucciniane di questi anni: in 18 casi su 55, infatti, il nostro medico compare tra i destinatari di generici saluti, in 22 è al centro di riferimenti circostanziati, solitamente richieste di assistenza economica, ringraziamenti personali e commissioni da assolvere, in 13 è direttamente il destinatario delle lettere, redatte da Giacomo e Michele junior, mentre soltanto in 2 casi Cerù è il mittente dei messaggi, a Ramelde e allo stesso Giacomo.

Il tema della riconoscenza per la generosità economica di Nicolao costituisce un *leitmotiv* delle lettere milanesi di questa fase, che risultano spesso intrise di ampollose formule di reverenza nei confronti del parente, finalizzate ad accrescere la buona disposizione del mecenate nei propri confronti. Valido esempio di quest'ultimo atteggiamento è la lettera scritta da Giacomo alla sorella Ramelde il 4 aprile 1881, in cui il giovane, attanagliato da eterne difficoltà finanziarie, affermava: «[...] Domani metto mano a scrivere la lettera *unta* per Cerù. Speriamo! [...]»<sup>83</sup>. Periodicamente, tuttavia, lo studente inviava al dottore anche missive che lo aggiornavano sui propri progressi musicali e sullo stato delle ricerche di certi, preziosi documenti da rintracciare: conoscendo infatti l'incontrollata passione di Nicolao per il collezionismo, il musicista si affacciava a procurargli autografi di noti personaggi dell'ambiente culturale e politico milanese, fungendo non di rado da mediatore con altri collezionisti<sup>84</sup>.

Anche se il suo carattere schivo e riservato non gli permetteva, in effetti, di esprimerlo apertamente, Cerù doveva essere molto fiero di Puccini. In questo senso, le parole della sorella Nitteti, che descrivevano a Giacomo la spontanea reazione del dottore alla notizia del successo della prima della sua opera *Le Villi*, nel maggio 1884, ne furono la prova: «[...] Mi scrisse Otilia che il Cerù piangeva dalla consolazione. Pover'uomo!

---

83 Lettera di Giacomo Puccini a Ramelde Puccini del 4 aprile 1881, in BIAGI RAVENNI - SCHICKLING, *Giacomo Puccini Epistolario*, vol. I, p. 16.

84 Un esempio notevole dell'impegno intermediario di Puccini è il pacchetto di 20 lettere, indirizzate a Giacomo fra 1883 e 1891 da nomi illustri del mondo musicale e letterario del tempo, che il compositore lucchese volle donare al dottore ad arricchimento della sua collezione, carte oggi conservate nei tomi 28 e 29 del Legato Cerù. In merito, cfr. GINO ARRIGHI, *Venti missive a Giacomo Puccini dal dicembre '83 al settembre '91 (Archivio di Stato di Lucca, Legato Cerù 28 e 29)*, «Quaderni Pucciniani», 1985/2, Lucca, Istituto di Studi Pucciniani, 1986, pp. 191-216. A tal proposito, poi, appare interessante una missiva di Giacomo a Nicolao del 23 luglio 1883, in cui il compositore, probabilmente non riuscendo a reperire degli intermediari da cui acquisire certi documenti, scriveva al dottore, in attesa di sue istruzioni: «[...] Quei signori delle lettere non sono a Milano e sono chi qui e chi là a fare i bagni ma non sui laghi. Come fare? Mi scriva in proposito.» Lettera di Giacomo Puccini a Nicolao Cerù del 23 luglio 1883, in BIAGI RAVENNI - SCHICKLING, *Giacomo Puccini Epistolario*, vol. I, p. 31.



Fig. 4 - Ritratto fotografico di Giacomo Puccini, con testo e musica autografi di un passaggio dell'Atto II della *Manon Lescaut*. [Autografi di filarmonici attori drammatici e comici - Lettere O-Z (ASLu, Legato Cerù 29, fascicolo 252)]

[...]»<sup>85</sup>. Con la morte di Albina, poi, il 17 settembre 1884<sup>86</sup>, Nicolao, che aveva seguito la malattia<sup>87</sup> e si era poi preoccupato della gestione dell'eredità della donna<sup>88</sup>, assunse nuove e delicate responsabilità in seno alla famiglia Puccini, intensificando fra l'altro l'attenzione sul distratto Michele junior<sup>89</sup>. Quest'ultimo, infatti, terminati gli studi all'Istituto Pacini, esattamente come il fratello, era intenzionato a proseguire la propria formazione musicale a Milano<sup>90</sup>. Le lettere pucciniane di questi anni, non a caso, proseguivano a contenere frequenti riferimenti al dottore, che, oltre ad assistere ai successi della nascente carriera di Giacomo, continuava a sostenere finanziariamente gli studi del fratello, con il quale avviò un rapporto epistolare fitto e cordiale: questo intenso legame a distanza non si interruppe nemmeno quando, nell'autunno del 1889, il giovane decise di interrompere il conservatorio e, come molti conterranei lucchesi, di emigrare in Argentina<sup>91</sup>.

Alcuni mesi prima della morte di Michele junior a Rio de Janeiro nel marzo 1891<sup>92</sup>, tuttavia, i rapporti fra Nicolao e Giacomo presero rapidamente una brutta piega: a detta di quest'ultimo, infatti, il dottore avrebbe preteso da lui l'inattesa restituzione con interessi di tutti i denari elargitigli nel periodo milanese<sup>93</sup>. Nessun documento chiarisce le vere ragioni che potrebbero aver spinto Cerù ad un simile gesto, che risulta ancor più incomprensibile, se attribuito ad un professionista stimato e ad un filantropo generoso, per di più tutore legale degli eredi Puccini. Ad ogni modo, tenendo conto dell'età, del carattere e dei valori del vecchio medico, potremmo oggi tentare di ipotizzare alcune motivazioni che avrebbero potuto, almeno in parte, giustificare il comportamento: la

---

85 Lettera di Nitteti Puccini a Giacomo Puccini del 3 giugno 1884, in MARCHETTI, *Puccini com'era*, p. 63.

86 Scheda *Magi Albina*, in BIAGI RAVENNI - SCHICKLING, *Giacomo Puccini Epistolario*, vol. I, p. 604.

87 Lettera di Giacomo Puccini a Nicolao Cerù del 24 luglio 1884, ivi, pp. 55-56.

88 Lettera di Giacomo Puccini a Nicolao Cerù del 3 settembre 1884, ivi, p. 59.

89 Ibidem.

90 Dopo la parentesi lucchese, proprio come Giacomo, Michele junior sostenne con successo le prove d'ammissione al conservatorio di Milano, e prese a frequentare le lezioni nel novembre 1884. BUDDEN, *Puccini*, p. 78 e Lettera di Giacomo Puccini a Nicolao Cerù del 3 settembre 1884, in MARCHETTI, *Puccini com'era*, p. 93n.

91 In merito al carattere schietto ed affettuoso che caratterizzò sempre le relazioni interpersonali fra i due, rapporto sincero che l'emigrazione del giovane in Sud America non inficcò affatto, si consideri esemplare la lunghissima e dettagliata missiva inviata da Michele a Nicolao il 20 maggio 1890 da San Salvador de Jujuy, al confine con la Bolivia. Lettera di Michele Puccini a Nicolao Cerù del 20 maggio 1890, ivi, pp. 148-150.

92 GUSTAVO GABRIEL OTERO, *A 120 años de la muerte del 'otro' Puccini*, <https://www.mundoclasico.com/ed3/documentos/15652/anos-muerte-otro-Puccini>.

93 Lettera di Giacomo Puccini a Michele Puccini del 30 aprile 1890, in BIAGI RAVENNI - SCHICKLING, *Giacomo Puccini Epistolario*, vol. I, p. 119.



scandalosa frequentazione di Giacomo con Elvira Bonturi (1860-1930), ad esempio, di certo indigesta a Nicolao, perfettamente inquadrato nelle norme civili e religiose del proprio tempo, così come la nascita del figlio Antonio (1886-1946) fuori dal matrimonio. Ma è anche possibile che Cerù non avesse accettato l'improvvisa interruzione degli studi ed il trasferimento in Argentina di Michele, e che, per quanto accaduto, avesse in qualche modo attribuito delle responsabilità a Giacomo: negli anni interessati, infatti, quest'ultimo, già conclusa la propria formazione e dotato di un talento superiore, si era rivelato perfettamente in grado di muoversi nel mondo editoriale dell'epoca, ma non era evidentemente riuscito a fornire le giuste motivazioni al fratello minore, studente di certo meno capace, ma non per questo meno meritevole di consigli ed attenzioni. Qualsiasi fossero state le ragioni della rottura, lo strappo fra i due, nonostante vari tentativi di riavvicinamento da parte del compositore, non si ricucì più: fra il 1891 e il 1894, non a caso, le collezioni di lettere suddette riportano soltanto due missive, che, scritte una da Giacomo a Ramelde<sup>94</sup> e l'altra da Nicolao alla stessa donna<sup>95</sup>, includano un qualche riferimento all'anziano dottore.

Convinto della necessità della condivisione in ogni campo del sapere, Cerù, di certo amareggiato per l'allontanamento dal parente, volle tuttavia, in questi suoi ultimi anni di vita, compiere significative donazioni di libri e materiali scientifici a vantaggio di alcune istituzioni pubbliche cittadine, e continuare, compatibilmente con l'età avanzata, a lenire le sofferenze fisiche e spirituali degli ammalati del San Luca e dei piccoli ospiti degli Asili infantili. Andato in pensione nell'estate del 1891, nel settembre dell'anno successivo l'illustre medico lasciò il proprio incarico all'ospedale fra l'affetto e la stima condivisa dei colleghi<sup>96</sup>: a riconoscimento di un'esistenza spesa per gli altri, il 7 aprile 1894, ormai malato, venne infine insignito del titolo di Cavaliere<sup>97</sup>.

Nicolao Cerù scomparve all'alba del 27 giugno 1894, nella sua abitazione di via Santa Croce a Lucca<sup>98</sup>: il funerale, tenutosi nella cattedrale di San Martino, fu partecipato «con molto dolore da tutta la cittadinanza, che amava e stimava altamente quella simpatica figura di vecchio venerando»<sup>99</sup>. Il 2 luglio successivo, Giacomo, da poco appresa la notizia

94 Lettera di Giacomo Puccini a Ramelde Puccini del 22 aprile 1891, *ivi*, p. 141.

95 Lettera di Nicolao Cerù a Ramelde Puccini del 5 giugno 1894, in MARCHETTI, *Puccini com'era*, pp. 185-186.

96 ASLu, Legato Cerù 252, carta non numerata.

97 «Il Progresso», XIX /14 (7 aprile 1894), Lucca 1894, p. 3.

98 Per precisione, ricordo che il certificato di morte di Nicolao si trova allegato al testamento stesso, registrato dal notaio Francesco Leonardi. ASLu, Archivio dei Notari 1781, prot. 5039, carta non numerata.

99 «Il Progresso», XIX/26 (30 giugno 1894), Lucca 1894, p. 3.

della morte del parente, da Catania volle inviare a Nitteti una cartolina postale, in cui il compositore, già prefigurandosi di non comparire tra i beneficiari, pregava la sorella di informarlo sulle disposizioni testamentarie del defunto, soddisfacendo la sua malcelata curiosità senza dare troppo nell'occhio:

Cara Nitteti Catania Lunedì

So ora dai giornali che il povero Cerù è morto - Pregoti dei particolari qui all'albergo del Globo - sarei molto contento si fosse ricordato di te - dimmene qualcosa e a chi ha lasciato - per mera curiosità - no di certo per me! - Io sto bene verso domenica partirò per Torre del Lago tuo affezionato fratello Giacomo Puccini<sup>100</sup>

Ogni curiosità al riguardo fu soddisfatta il giorno seguente, quando il notaio Francesco Leonardi diede lettura del testamento olografo di Nicolao, in cui il dottore lucchese, già nell'agosto 1884, aveva stabilito con ordine le proprie ultime volontà<sup>101</sup>. In base ai desideri del benefattore, alla devota domestica Assunta Lenci sarebbero andati alcuni beni mobili, oltre ad un vitalizio<sup>102</sup>, all'istituzione degli Asili infantili una simbolica donazione<sup>103</sup>, alla Confraternita di Misericordia di Lucca la proprietà dell'egroleva, prezioso strumento per trasferire gli infermi da un letto ad un altro, mentre l'ospedale San Vincenzo di Camaiore avrebbe ricevuto una rendita annua<sup>104</sup>: «ai figli del fu maestro Michele Puccini», ovvero Giacomo, Michele, Otilia, Tomaide, Nitteti, Ramelde e Giulia Enrichetta, infine, Cerù destinò tutto ciò che rimaneva di sua proprietà, «in immobili, mobili, crediti ed altro»<sup>105</sup>. Poi, però, il notaio volle leggere ai presenti un imprevisto codicillo, con il quale, nel maggio 1891, dunque circa due mesi dopo la morte di Michele junior, Nicolao aveva voluto modificare le proprie disposizioni testamentarie, precisamente il passaggio dedicato al parentato: secondo la nuova versione, a ricevere i beni destinati ai familiari, sarebbero state «eredi in egual porzione le sole sorelle Puccini»<sup>106</sup>. Giacomo, in buona sostanza, era stato clamorosamente escluso: i suoi più cupi timori si erano infine avverati. Confermate in entrambe le formulazioni testamentarie, invece, furono le volontà riguardanti la copiosa collezione di autografi e manoscritti del filantropo, frutto della passione e dell'ostinata

---

100 Lettera di Giacomo Puccini a Nitteti Puccini del 2 luglio 1894, in BIAGI RAVENNI - SCHIKLING, *Giacomo Puccini Epistolario*, vol. I, pp. 325-326.

101 ASLu, Archivio dei Notari 1781, prot. 5039, carta non numerata.

102 Ivi, carta non numerata.

103 Ivi, carta non numerata.

104 Ivi, carta non numerata.

105 Ivi, carta non numerata.

106 Ivi, carta non numerata.

perseveranza di una vita, che sancirono il loro trasferimento in blocco all'Archivio di Stato di Lucca<sup>107</sup>.

Depositato in una sala di palazzo Guidiccioni, il materiale donato da Nicolao andò a formare quello che è ancora oggi denominato Legato Cerù. Attestato fra i doni dell'Archivio di Stato fin dal 1906<sup>108</sup>, reinventariato fra il 1937 e il 1938<sup>109</sup>, sopravvissuto quindi alle distruzioni belliche del periodo 1940-1945<sup>110</sup>, arricchito di ulteriori donazioni fra gli anni cinquanta ed i primi anni sessanta<sup>111</sup>, ai giorni nostri il fondo appare formato da 260 volumi, ancora organizzati al loro interno secondo la logica enciclopedica del loro primo raccoglitore, il cui unico desiderio fu quello di farne un'utile risorsa storiografica per la collettività. Fonte dalle inesauribili possibilità, il Legato Cerù permette oggi al ricercatore di approfondire movimenti ed interessi di personaggi illustri, contatti e vicende private di famiglie più o meno in vista, manifestazioni culturali e vita di un gran numero di istituzioni, dall'età medievale a quella contemporanea, all'interno di uno spazio non solamente lucchese.

---

107 Ivi, carta non numerata.

108 ANGELO PESCE, *Notizie sugli archivi di stato comunicate alla VII riunione bibliografica italiana tenuta in Milano dal 31 maggio al 3 giugno 1906*, Roma, Tipografia delle Mantellate, 1906, p. 112.

109 ASLu, Inventari manoscritti 30-33, passim.

110 *Rapporto finale sugli archivi*, Commissione alleata APO 394 - Sottocommissione per i monumenti belle arti e archivi, Roma 1946, p. 80. Il documento è accessibile all'indirizzo web: [http://dl.icar.beniculturali.it/biblio/pdf/RFArchivi1946/031\\_ParteSeconda\\_App1.pdf](http://dl.icar.beniculturali.it/biblio/pdf/RFArchivi1946/031_ParteSeconda_App1.pdf).

111 Una su tutte, quella dell'importante volume *Terrilogo delli beni stabili del Signor Giovanni Battista Cerù*, donato all'Archivio di Stato dal Rotary Club agli inizi degli anni '60. ASLu, Inventari manoscritti 32, p. 1062.

TESI DI LAUREA

---



# LA DANZA AL TEMPO E NELLA MUSICA DI BACH

di Tommaso Bruno\*

## PARTE I

### FUNZIONAMENTO E APPLICAZIONE MUSICALE DELLA DANZA DI CORTE BAROCCA

#### Il giovane Bach tra musica e cultura francesi

Com'è noto, una considerevole parte della musica bachiana presenta riferimenti alla tradizione coreutica e vocale francese del tempo, ciò non tanto in virtù di un privilegiato rapporto del compositore con la cultura francese, quanto piuttosto a causa della diffusione capillare di tutto ciò che proveniva dal frizzante ambiente culturale della Francia del tempo, tale da rendere pressoché inevitabile l'incontro tra quella stessa cultura e il compositore sin dalla gioventù.

Se non altro ne costituisce una prova il soggiorno di studio (e di evasione dalla casa familiare) che Bach intraprese tra il 1700 ed il 1702 presso la Scuola di S. Michele a Lüneburg, città della Bassa Sassonia al tempo uno dei centri nevralgici di diffusione della cultura francese, dove ebbe modo di incontrare personaggi di notevole caratura artistica quali Georg Böhm (eccellente organista del posto) e ancor più importante ai fini della nostra analisi, il maestro di ballo dell'accademia nobiliare, Thomas de la Selle, attraverso cui sarebbe entrato in contatto, fosse anche in maniera indiretta, con la musica della corte di Celle. A tal proposito K. Geiringer riferisce che «la conversazione in lingua francese [...] era obbligatoria

---

\* **Tommaso Bruno** ha iniziato i propri studi violinistici all'età di sette anni e dall'età di undici anni ha cominciato gli studi al Conservatorio "Puccini" di La Spezia con F. Merlini e successivamente con R. Marchesi. Nel 2016 ha conseguito il diploma di violino ottenendo una valutazione di 10 e lode. Nel 2018 ha poi conseguito con 110 e lode la laurea biennale di violino all'Istituto superiore di studi musicali "L. Boccherini" di Lucca sotto la guida di A. Bogni. Ha ottenuto il primo premio in concorsi svoltisi a Viareggio, Piombino ("Riviera etrusca") e presso il Conservatorio di Genova, contestualmente al conseguimento di numerose borse di studio, a Chiavari ("Amici di Sara") e a La Spezia nell'ambito del Conservatorio. Dall'estate del 2019 ha iniziato un master in violino presso la Truman State University negli Stati Uniti (MO).

tra gli studenti. [...] vi erano corsi in francese che si potevano seguire e soprattutto musica francese che [Bach] poteva ascoltare. [...] molto probabilmente fu de la Selle [...] che decise di condurre Bach alla città di Celle»<sup>1</sup>.

In effetti, forse ancora più di Lüneburg, proprio la città di Celle (ad oggi una delle più pittoresche ed integre cittadine della Bassa Sassonia) permetteva ai giovani tedeschi del XVIII secolo di entrare in contatto con la musica (in special modo di compositori quali Lully, Couperin e de Grigny) e la danza francesi del tempo. Tuttavia, nonostante tanto Forkel quanto lo stesso Geiringer siano unanimi nel dare per certe le reiterate visite del compositore alla città di Celle, ad oggi questa eventualità viene vista con sempre maggior scetticismo, ritenendo più probabile una conoscenza indiretta della città e dei suoi costumi artistici tramite il già citato de la Selle. Ciò naturalmente non mette in discussione quanto detto prima poiché, se non altro in virtù della vicinanza con la cittadina di Celle, la stessa Lüneburg costituiva anch'essa un fondamentale polo di cultura (e dunque musica) francese.

### Metrica, tempo e carattere delle danze cortesi barocche

Trattandosi di danze, viene spontaneo domandarsi in che modo possa avvenire una corretta associazione della musica con le movenze e peculiarità di una specifica tipologia di ballo. La risposta è in realtà relativamente scontata: sarà sufficiente che a livello musicale si rispettino delle particolarità metriche che agevolino ed anzi sollecitino il tipo di danza e di movenze richieste.

Tuttavia, se si trattasse solamente di problematiche correlate al metro musicale, come dunque riusciremmo a distinguere danze che possiedono una medesima struttura metrica (per esempio un minuetto ed una sara-banda)? Ne consegue chiaramente che il concetto di metro, inteso come mera ricorrenza periodica di un accento, non risulta di per sé in grado di soddisfare le condizioni atte a delineare il profilo completo di una danza.

D'altro canto tutto ciò che accade nell'arco di una o più battute (raggruppate in maniera regolare), corrisponde alla struttura al di sopra della quale prende forma un'ideale danza. Come giustamente evidenziano M. Little e N. Jenne all'interno della propria analisi sulla danza barocca, il metro costituisce per propria natura una struttura gerarchica, a cui corrispondono da due a più sottolivelli. Solitamente, i metri legati ad una danza non racchiudono più di tre livelli, di cui il *beat* (per mantenere la terminologia proposta dalle due autrici) rappresenta il livello più "esterno" e generale, in altri termini, il "movimento" della battuta; il *pulse* ne costituisce il livello intermedio, mentre il *tap* corrisponde al livello

---

1 K. GEIRINGER, *Der Junge Bach in Lüneburg*, Hamburg, 1950.

minimo di rilevanza ritmica; in effetti seppur non si escluda la presenza di ritmi ancora più stretti, tuttavia essi risulteranno per propria natura “accidentali”, ovvero non costituirsi del metro di riferimento. Prendendo a modello la *Gavotte en rondeau* della terza partita per violino solo di Bach tutto apparirà più chiaro (Es. 1):



Es. 1 - J.S. Bach, Partita n. 3 BWV 1006, *Gavotte en Rondeau*, mm. 1-11

All'interno del brano il *beat* è evidentemente rappresentato dalla mezza battuta, cioè dal valore di minima, il *pulse* dal quarto ed il *tap* dal valore di ottavo; sono presenti anche delle semicrome, ma come risulta dalla lettura esse non possiedono alcun valore “strutturale”. Dallo stesso esempio emerge con chiarezza come i cambiamenti armonici siano quasi sempre relegati al livello del *beat* o del *pulse*, mentre le variazioni armoniche a livello del *tap* andrebbero più correttamente considerate alla stregua di cambiamenti transitori e non dunque determinanti dello svolgimento armonico del brano. Conseguentemente, anche i passi di danza saranno coordinati con i momenti di *beat* e *pulse*; mentre al livello del *tap* potrebbero avvenire a discrezione del coreografo movimenti più complessi e scenografici.

Pertanto il metro detiene un ruolo cardine all'interno della decifrazione e dello sviluppo di una danza e al contempo vanta un discreto margine di oggettività giacché, aldilà di particolari suddivisioni e fraseggi che possono certo far riflettere tanto il danzatore quanto il musicista, resta il fatto che si tratti di dati scritti e solo in parte liberamente interpretabili. Ben altro discorso vale per il tempo.

Si può senz'altro assumere con discreta convinzione che una giga sia più veloce di una corrente e di un minuetto, persino che una *bourée* sia più mossa di una gavotta, ma ciò che irrimediabilmente manca è il dato oggettivo, un punto di partenza che permetta di definire con sufficiente approssimazione l'entità di quelle differenze.

A questo proposito il compositore e teorico J.P. Kirnberger (1721-1783) tenta di aggirare la questione affermando il simbiotico rapporto emozione/tempo, «in effetti, ogni passione ed ogni sentimento [...] possiedono il proprio tempo più veloce e più lento, più violento e più passivo [...] inoltre [l'esecutore] dovrà aver acquisito un corretto rapporto con il tempo naturale di ciascun metro, o con ciò che è chiamato *tempo giusto*»<sup>2</sup>.

2 J.P. KIRNBERGER, *Kunst*, Parte II, capitolo 4, Tempo.



Kirnberger esamina dunque la questione da due prospettive diverse, opposte ma complementari; se da un lato il sentimento relativo (che deve avere origine da un'esperienza pregressa e che non è mai dunque istintuale) del musicista (o del danzatore) detiene un ruolo principe all'interno del processo di individuazione del tempo, tempo che d'altro canto è già insito nella *natura* stessa del metro, in sostanza è solo attraverso una sorta di «reazione simpatica» tra relatività emotiva ed immanenza del metro che risulta possibile l'acquisizione (perché esso è infine acquisito e non sperimentato) del «tempo giusto».

A dirla tutta neppure il fraseggio e l'articolazione potevano dirsi sottoposti ad una teoria inequivocabile. Lo stesso Kirnberger, insieme ad un altro musicista e teorico del tempo, F.W. Marpurg, s'impegnò ad organizzare e classificare i ritmi delle diverse danze facendo capo alle opere di Bach (in prima istanza) e più raramente ad opere di compositori minori. Ne risulta che, come accadde in seguito per la forma sonata, le prassi e le convenzioni legate alla ritmica ed all'articolazione delle danze vennero teorizzate solamente in un secondo momento, quando ormai quella stessa tendenza musicale cominciava a perdere rilevanza.

## Passi e stile delle danze di corte del Seicento

Al fine di ottenere una visione più completa della musica da danza barocca, risulta indispensabile comprendere anzitutto entità e caratteristiche dei passi di danza più comuni del balletto di corte (francese in special modo).

Il balletto nobile francese è costituito innanzitutto da passi e salti raggruppati in combinazioni particolari. Nello specifico, con «passo» si vuole intendere l'atto di trasferire il peso da un piede ad un altro; un «salto» comprende un'elevazione delle gambe e il ritorno a terra. Le combinazioni (o unità di passi) possono essere formate da due, tre o anche quattro passi (o piegamento e risalita etc.) ed in genere corrispondono ad una battuta di musica. Queste combinazioni sono quasi invariabilmente precedute da un *plié*, ovvero un piegamento di entrambe le ginocchia; in sostanza un *plié* distingue una combinazione da un'altra e corrisponde solitamente al *pulse* che precede il battere di una battuta, in altre parole al levare. Proprio il battere è solitamente posto in corrispondenza di un *élevé*, ossia una risalita a gambe allungate a partire da un *plié*, o da altre tipologie di salti. Il *demi-coupé* è un esempio semplice ed elegante di questo tipo di combinazione e consta di un *plié* seguito dall'avanzamento di un piede ed il trasferimento del peso su di esso per poi risalire in un *élevé*; ancora una volta il piegamento corrisponde al levare e l'elevazione al battere della battuta seguente.

Esistono poi numerosi tipi di salto: il *jetté*, un salto da un piede ad un

altro, *pas assemblé*, su entrambi i piedi, ed altri ancora che tuttavia non possiedono un nome identificativo all'interno dei trattati del tempo.

Numerose sono a seguire le combinazioni che adoperano il *pas glissé*, ovvero lo scivolamento (e non dunque semplice spostamento) di un piede verso una nuova posizione; tra le altre il *pas coupé*, composto da un *demi-coupé* e appunto da un *pas glissé*, e il *tems de courante*, una combinazione assai lenta e sostenuta ma altrettanto elegante e delicata, tipica delle corti francesi.

Di forte impatto estetico le *pirouettes* divennero di ordinario utilizzo a partire dall'inizio del XVIII secolo (prima per gli uomini e solo dopo per le donne); esse prevedono un leggero innalzamento dei talloni, l'allungamento delle gambe per giungere infine alla rotazione che può variare da un quarto di giro ad un giro intero.

Naturalmente anche braccia e mani detengono un ruolo importante nell'ambito della danza di corte, concorrendo a rendere ancor più apprezzabile la gestualità del danzatore. Quest'ultimo era tenuto a coordinare in modo impeccabile i movimenti degli arti inferiori e superiori, senza per questo rischiare di apparire goffo o meccanico. Solitamente un danzatore cambiava posizione di braccia e mani una o due volte per battuta; durante un *plié* le braccia ruotavano verso l'interno con i palmi delle mani rivolti verso il pavimento, mentre nel momento dell'*élevé*, le braccia si spostavano circolarmente verso l'alto (era preferibile non superare l'altezza delle spalle) spostando al di sopra dell'altro quel braccio opposto al piede che durante il *demi-coupé* si era protratto in avanti.

Ora che si sono esposti i passi ed i salti fondamentali della danza di corte francese, sarà necessario comprendere in che modo essi venivano coordinati alla musica.

Si è già detto come *plié* ed *élevé* fossero utilizzati per rimarcare rispettivamente l'articolazione delle diverse battute e il battere della nuova misura, all'interno della quale si svolgeva una determinata combinazione di passi e salti. Nonostante l'apparente rigidità della struttura coreografica, in realtà ogni combinazione possedeva un certo grado di flessibilità tanto che una stessa poteva essere adoperata sia per un metro binario che per uno ternario semplicemente regolando il tempo concesso ad ogni passo prima del *plié*. Ciò significa inoltre che una stessa combinazione era adattabile a velocità diverse, dunque a diverse tipologie di danza, tant'è che alcune combinazioni quali, tra le altre, *pas de bourrée*, *tems de courante*, *pas coupés* e *contretemps de gavotte*, venivano utilizzate per quasi ogni tipo di danza. Naturalmente altre combinazioni erano esclusive di determinate danze; tra queste il *pas de menuet* era utilizzato soltanto per minuetto e *passépiéd*; o ancora il *pas de courante* era esclusivo della corrente. Inoltre certe danze, giga e gavotta tra tutte, prevedevano un movimento più saltato, mentre in altre, come sarabanda e corrente, erano più frequenti

combinazioni lente come il *tems de courante* e caratterizzate da movimenti scivolati.

È chiaro che una danza non fosse costituita da una singola combinazione ripetuta tante volte quante erano le battute del brano; piuttosto si trattava di una serie di combinazioni giustapposte secondo una sequenza stabilita precedentemente dal coreografo.

A tal proposito si guardi all'esempio (Es. 2) – tratto ancora una volta dall'analisi di Little e Jenne) – che illustra le prime battute de *La Bourrée d'Achille*, un celebre duetto assai popolare nelle corti dei primi anni del XVIII secolo la cui coreografia fu ideata da L-G. Pécour.

Es. 2 - Anonimo, *Bourrée d'Achille*, coreografia di L-G. Pécour

Trattandosi di una *bourrée* ne consegue che i *pas de bourrée* saranno dominanti (anche se essi venivano variati a sezione ripetuta); si noterà che le ultime due battute della prima sezione corrispondono rispettivamente ad un *contretemps de gavotte* e ad un *tems de courante*, vivace e saltato il primo, sostenuto il secondo. Analogamente essi corrispondono rispettivamente alla battuta più tensiva (quella di cadenza) e quella di “riposo” caratterizzata dalla tonica. Possiamo dunque constatare come ad ogni danza non venisse associata una coreografia paradigmatica e invariabile; quando piuttosto era preferibile adeguare di volta in volta coreografie nuove (che fossero pur sempre in accordo con il carattere della danza) alla musica che accompagnava il balletto.

## PARTE II

## ANALISI DELLE DANZE DELLA PARTITA PER VIOLINO SOLO BWV 1002 DI J.S. BACH

La partita BWV 1002 in Si minore, appartiene ad una raccolta di 6 sonate e partite ultimate con buona probabilità all'epoca in cui Bach ricopriva il ruolo di Maestro di Cappella a Cöthen (1720) e rimaste tuttavia inedite fino al 1802 (data di pubblicazione per mano di N. Simrock).

La partita I rappresenta di gran lunga la più tradizionale delle tre, quanto meno in termini di struttura generale (scelta e collocazione delle danze). Ciononostante neppure essa pare sovrapporsi perfettamente al modello di Froberger, non tanto per via della presenza dei *doubles* (più sotto trattati), quanto per l'utilizzo di una *bourrée* (più specificamente del relativo *double*) alla fine del brano, in sostituzione della canonica giga.

Di seguito proveremo ad analizzare in maniera generale le danze che compongono la partita I (Allemanda, Corrente, Sarabanda e *Bourrée*), facendo talvolta riferimento a dinamiche e esempi specifici del brano.

## Allemanda, una danza senza danza

Quella sorta intorno al valore più o meno strumentale o coreutico dell'allemanda si presenta come una diatriba ancora decisamente aperta.

La struttura dell'allemanda è sempre stata suscettibile a varianti di ogni specie, ad ogni modo essa era solitamente caratterizzata da una forma binaria la cui prima sezione costituiva la danza vera e propria, scandita dai seguenti passi: passo a destra, a sinistra, a destra, lancio del piede a sinistra. D'altro canto ne esistevano numerose interpretazioni, anche per il fatto che essa si sviluppò quasi in contemporanea in ogni parte d'Europa, dando vita a versioni anche del tutto differenti.

Nondimeno già Mersenne (1636) scrisse dell'allemanda come di una categoria musicale quasi puramente strumentale, danzata assai di rado allorché essa era proposta nelle sale da ballo; e non stupisce che Lully, la cui attività compositiva fu per grande parte legata alla scrittura per balletto, avesse composto una sola allemanda nella propria carriera musicale, per di più non destinata alla danza ma inserita in un gruppo di brani orchestrali dal titolo *Trois pour le coucher du roy*. D'altronde se danze quali *bourrée*, gavotta, minuetto, giga etc., possedevano una determinata struttura e fraseologia interna anche nel momento in cui queste stesse danze apparivano sempre più stilizzate e votate al puro strumentale, al contrario i procedimenti e la struttura dell'allemanda si presentavano più interpretativi, in ogni caso svincolati da un forte modello di riferimento.

Abbiamo inoltre già discusso circa la difficoltà di assegnare un corretto tempo all'esecuzione di una danza; ed in questo senso l'allemanda pone problemi ancora maggiori, dal momento che era prassi comune

assegnare tempi perfino contrastanti a seconda dei casi, a causa della mancanza di una sedimentazione stilistica sufficiente e tale da rendere paradigmatica una determinata dicitura di tempo.

Ciò non significa che i trattatisti e i musicologi del tempo si siano arresi all'impossibilità di classificare e caratterizzare questa danza tanto controversa in maniera sufficientemente rigorosa. Anzi proprio in virtù della natura sfuggitiva e problematica di questa, furono in molti a dire la propria a riguardo. Il già citato Marpur<sup>3</sup>, per fare un esempio, ne analizzò la forma attraverso otto considerazioni che potessero contribuire ad inquadrarne meglio il profilo:

1) anzitutto l'allemanda si costruisce sui cambiamenti armonici prima ancora che sul profilo melodico; ciò significa che le diverse voci possiedono grosso modo lo stesso grado di importanza (ben diverso, per intenderci, da altre tipologie di danza quali: corrente, minuetto, giga etc. in cui la voce superiore generalmente prevale sulle altre).

2) Le figure imitative sono solitamente composte da poche note (per un massimo di quattro o cinque); mancano pertanto le condizioni per procedimenti fuggiti che al contrario sono frequentemente impiegati all'interno dei preludi veri e propri.

3) In virtù del carattere formale e solenne dell'allemanda è necessario mantenere uno stile il più possibile rigoroso (per esempio preparando e risolvendo correttamente le dissonanze ed evitando procedimenti eccessivamente estrosi).

4) Tenendo conto della varietà ritmica della danza (che non prevede specifici connotati ritmici come ad esempio una sarabanda od un minuetto), occorre tuttavia che all'interno di una medesima allemanda si mantenga una coerenza ritmica e figurativa il più possibile rigorosa; se per esempio all'inizio di un'allemanda si propongono figurazioni in cui prevalgono le semicrome, allora esse andranno mantenute anche in seguito (Bach stesso era piuttosto ligio a questo principio: se si guarda all'allemanda della partita I, si noterà che essa è attraversata quasi per intero da figurazioni puntate che ne costituiscono la cifra caratterizzante. La presenza delle terzine, in apparenza un elemento estraneo, risponde unicamente alla necessità di una certa varietà ritmica oltreché ad un discorso imitativo).

5) Ogni allemanda non deve constare di più di due sezioni; naturalmente ciò non limita l'impiego di cadenze di inganno, sospese od evitate; Bach dal canto suo ne fa largo uso. Inoltre benché le allemande bachiane siano tutte in forma binaria, sono tuttavia frequenti modulazioni secondarie a toni vicini culminanti in cadenze perfette e momenti di stasi (nell'allemanda della partita I questo principio è particolarmente cristallino).

---

3 F.W. MARPURG, *Clavierstücke mit einem practischen Unterricht für Anfänger und Geübtere*, Berlino, 1762.

6) Le allemande sono scritte in metro 4/4 e possibilmente constano di un numero uguale di battute per ciascuna delle due sezioni (Bach stesso rispetta questo principio di simmetria in entrambe le allemande delle sonate e partite, sebbene ecceda rispetto al numero di battute che Marpurg consiglia, ossia otto per ogni sezione)

7) Marpurg qui sancisce il principio della relatività di tempo che abbiamo più su affermato, sostenendo che la velocità (che comunque non dovrebbe mai essere eccessiva, trattandosi di una danza “passeggiata”) è proporzionale allo schema ritmico ed armonico della specifica allemanda. Per esempio l'utilizzo costante di figurazioni puntate nell'allemanda della partita I, può implicare l'impiego di un tempo più sostenuto, senza per questo rischiare di imitare l'andamento delle ouvertures francesi.

8) Qui il teorico si limita a constatare come nel proprio secolo molte sedicenti allemande siano totalmente contrarie allo spirito genuino della danza e riconosce nelle allemande delle suites francesi di Bach l'archetipo più vicino alla perfezione formale e stilistica del genere.

È interessante notare come Marpurg non faccia mai riferimento all'allemanda intesa come danza. Ciò in quanto al tempo di Bach, l'allemanda aveva già ampiamente assunto il valore di vero e proprio preludio strumentale, tanto che nessuna fonte che citasse passi e movenze legate a quella danza a partire dal XVIII secolo è stata ritrovata, a riprova del totale distacco dell'allemanda dal mondo del balletto.

Ci si potrebbe a questo punto domandare per quale motivo Marpurg nel terzo punto della propria analisi tenga a sottolineare il carattere rigoroso dell'allemanda, quasi che essa dovesse rispondere ad obblighi ritmici e strutturali che, come si è detto, non le competono. Anche perché, tenuto conto del ruolo preludante dell'allemanda (che a dire il vero appare ancor più esplicito nell'allemanda della partita II), sembrerebbe necessario un approccio compositivo meno soggetto a vincoli formali di quanto lo siano danze più strutturate. È tuttavia probabile che la necessità di inquadrare rigidamente questa tipologia di danza comportasse dal punto di vista del teorico anche la limitazione dell'estro di un compositore che si accingesse alla stesura di un'allemanda e, d'altro canto, è altrettanto possibile che egli considerasse allemanda e preludio strumentale elementi musicali ancora in tutto e per tutto differenti, ignorandone di contro l'evidente legame di reciprocità.

### I *doubles* della partita I

Prima di soffermarci sull'analisi dei *doubles* che compongono la partita, pare doveroso mettere in luce una particolarità linguistica di questo brano. Risulta in effetti difficile spiegarci per quale ragione il compositore adotti traduzioni inusitate quali «Tempo di Borea» e prediliga gli italiani «corrente» ed «allemanda» ai corrispettivi francesi mantenendo

al contempo le diciture francesi di *double* e *sarabande* (senza contare che quest'ultima verrà a sua volta indicata con il termine italiano nella partita II). Tuttavia, più che di una contraddizione interna o di una più banale dimenticanza è possibile parlare di una dimostrazione luminosa della forza e importanza degli influssi italiani e francesi nella Germania di Bach.

Il *double*, termine derivato dalla terminologia coreutica *pas double*, passo tipico della bassa danza, costituisce una variazione del brano precedente, nel caso specifico di una danza. Ciò che tuttavia differenzia il *double* dalla variazione vera e propria è rappresentato principalmente dal mantenimento pedissequo delle armonie e del metro della danza di riferimento nonché (in buona misura) della velocità; con la variazione, pertanto, della linea melodica e delle figurazioni ritmiche. Proprio per questo un *double* può essere più propriamente assimilato ad una fioritura completa piuttosto che ad una variazione in sé per sé.

Particolarità della partita I è la presenza di quattro *doubles*, uno per ogni danza, tant'è che il *double* del Tempo di Borea costituisce la conclusione del brano.

I *doubles* risultano di difficile indicazione per quanto concerne il rapporto di velocità con la danza a cui fanno riferimento; ciò perché, pur essendo preferibile mantenere il più possibile inalterata la velocità tra la danza ed il rispettivo *double*, d'altro canto bisogna anche considerare come molto spesso la struttura fraseologica della "variazione" si presti a tempi diversi, più veloci o più lenti a seconda dei casi. La ragione di ciò sta per esempio nel fatto che, spesso, i *doubles* "trascrivono" brani polifonici attraverso una sola linea melodica, spezzando dunque la struttura accordale per riscriverla in senso orizzontale, attraverso arpeggi od altri espedienti analoghi.

Caratteristica squisitamente tipica dei *doubles* è inoltre la pressoché assoluta coerenza figurativa. In effetti tutte le differenziazioni ritmiche presenti nelle danze vengono solitamente assimilate ad un'unica figurazione all'interno del corrispettivo *double* che per questo appare fortemente omogeneo e ritmicamente compatto.

In conclusione è lecito affermare il rapporto di equivalenza tra danza e *double*, tanto da un punto di vista armonico, che metrico e di tempo (Es. 3); con l'eccezione che quest'ultimo non sempre deve essere mantenuto



Es. 3 - J.S. Bach, Partita n. 1 BWV 1002, *Sarabande*, mm. 1-6, *Double (Sarabande)* mm. 1-4

inalterato, ma può necessitare di una variazione (mai eccessiva) che sia funzionale all'intelligibilità del fraseggio.

Per quanto invece concerne il metro, si noti che l'utilizzo di un 9/8 per il *double* che segue la *sarabande* (in metro 3/4) non ha alcun particolare significato se non quello di ribadire l'importanza della terzina come elemento figurativo di base; e come sottolinea Kirnberger quello stesso metro potrebbe essere facilmente sostituito dal 3/4 della danza di riferimento.

Non è invece sempre lecito assumere l'equivalenza della struttura metrica interna, che abbiamo più sopra contraddistinto attraverso i termini *beat*, *pulse* e *tap*; dal momento che spesso essa subisce modifiche al livello del fraseggio come anche, più specificamente, a livello del *tap*. Si prenda ad esempio la sarabanda della partita I. Come si evince dagli estratti sopra riportati (rispettivamente da *sarabande* e *double*), essa può essere identificata attraverso una struttura III-2-2 (rispettivamente *beat*, *pulse* e *tap*), laddove i due impulsi sono rappresentati (come di norma in quel tipo di danza) dai primi due movimenti; al contrario il corrispettivo *double* può essere più facilmente associato ad una struttura I-3-3, a significare che per ogni battuta è enfatizzato un solo *beat* e che il livello del *tap* è rappresentato dalla terzina e non dalla duina di crome. Sarebbe pertanto assai arduo tentare di adattare i passi di danza della sarabanda al rispettivo *double*, a dimostrazione del preminente valore strumentale delle suites del XVIII secolo.

## La Corrente

La corrente italiana del primo Settecento appare come una danza tipicamente associata a strumenti ad arco solisti od anche ad una tastiera, solitamente un clavicembalo. Corrente e *courante* francese si svilupparono grosso modo in contemporanea assumendo tuttavia connotati spesso significativamente differenti. La corrente appare per propria natura assai meno contrappuntisticamente elaborata della danza francese e decisamente più sviluppata in senso orizzontale, trattandosi spesso di una successione in moto perpetuo di ottavi o sedicesimi in un'elaborazione che talvolta assume un connotato volutamente virtuosistico. Come la *courante*, essa pure è in tempo ternario ma percettivamente assai più mossa e scorrevole; non lo è altrettanto il ritmo armonico al contrario meno frenetico e solitamente scevro da quelle ambiguità propriamente tipiche della *courante* francese (per esempio, l'alternanza tra metro scritto e metro percepito).

È evidente che non sia possibile parlare della corrente come di una danza rigidamente strutturata e caratterizzata, in quanto molteplici sono le varianti possibili. In effetti, essa appare solitamente definita da una struttura I-3-3, laddove ad ogni battuta è associato un solo *beat*; tuttavia,



correnti più articolate e ricche di ornamentazioni possono presentare una struttura III-2-2 così da assomigliare in maniera decisamente più esplicita ad una *courante*, sebbene il carattere stesso delle due danze sia spesso in forte divergenza. In questo senso va pur detto che non necessariamente il divario tra la danza italiana e quella francese fu netto ed invalicabile, quanto meno in riferimento alla percezione del compositore del Settecento; con ciò non si pretende affermare l'interscambiabilità delle due danze, quanto piuttosto far emergere un certo grado di parentela. Questa stessa affinità è più volte messa in risalto dallo stesso Bach il quale, sebbene adotti tecniche compositive assai differenti in associazione all'una od altra danza, d'altro canto non manca talvolta di inserire particolari annotazioni grafiche se non veri e propri procedimenti ritmici e melodici, atti a suscitare quanto meno delle perplessità circa la reale e definita natura della danza in considerazione; a questo proposito la corrente della partita I appare emblematica. Essa in effetti, sebbene risulti perfettamente in linea con lo spirito della danza e con le caratteristiche metriche e strutturali della medesima, appare tuttavia (secondo la notazione originale bachiana) scandita alternativamente da linee intere e metà linee di battuta, quasi che il compositore intendesse suggerire un metro 6/4 (tipicamente associato alla *courante*) e conseguentemente un fraseggio più ampio, senza tuttavia fare a meno del metro paradigmatico della danza, 3/4 appunto. Nondimeno questa peculiarità non compare nel *double* corrispondente, che invece presenta una divisione classica delle misure, in quanto l'adozione di un simile espediente sarebbe risultata probabilmente in contrasto con il fraseggio ed il tempo del brano. Neppure Froberger, colui che fece della *courante* la seconda danza della suite classica, fu immune da una certa tendenza all'aggregazione delle due danze, tanto che delle *courantes* che rientrano nel repertorio del compositore nove si presentano con metro 3/2 e sette in 3/4 e sono caratterizzate da uno spiccato carattere italiano. I compositori italiani scrissero sia correnti che *courantes* spesse volte senza però rimarcare la differenza terminologica (per fare un esempio Corelli indica con il termine "corrente" molte danze che costituiscono più propriamente delle *courantes*); similmente accadde anche per numerose opere di Bach e Haendel, in cui vuoi per mano del compositore o (più spesso) ad opera degli editori, era assai frequente assistere a titolazioni errate. Questi stessi errori e manomissioni fanno intendere d'altro canto come la linea di demarcazione fra una danza e l'altra apparisse soltanto relativamente ampia e netta, quando più spesso capitava che quelle stesse fossero oggetto di reciproca contaminazione.

Bach dal canto suo considerò sempre la corrente come una danza specificamente per tastiera o archi soli (solo eccezionalmente per strumenti a fiato, si veda l'opera per flauto solo BWV 1013), tanto che non compaiono correnti in nessuna delle opere orchestrali del compositore. Tutte

sono caratterizzate da un metro  $3/4$  eccetto due (in  $3/8$ ) e presentano un levare iniziale, solitamente, ma non necessariamente, di una croma. La corrente della partita I è l'unica all'interno dell'intero repertorio bachiano a possedere il rispettivo *double*; la ragione di ciò sta con tutta probabilità nel carattere insito nella danza di elaborazione armonica in senso melodico, fatto che per propria natura rende superflua e persino complessa la realizzazione di un'ulteriore elaborazione ed ornamentazione. Non è un caso che il *double* della corrente della partita I invece di apparire alla stregua di un arricchimento ulteriore dei profili armonico e melodico della danza, si presenti, al contrario, come una stilizzazione e semplificazione degli stessi, laddove gran parte delle micro-armonie interne vengono assorbite da quel torrente inestinguibile di scale ascendenti e discendenti che del *double* rappresentano la cifra caratterizzante.

La corrente fu danzata in Italia, in Inghilterra ed altre parti d'Europa dagli ultimi decenni del sedicesimo secolo fino ai primi del secolo successivo ed i riferimenti agli schemi di danza della corrente sono numerosi benché raramente facciano capo ad una medesima tipologia di passi. Per esempio Sir John Davies allude alla corrente all'interno del proprio poema *Orchestra*, parlando di una danza che era solita svolgersi assai vicino al suolo, nonché ricca di movimenti scivolati. Al contrario Praetorius nel proprio *Syntagma musicum* descrive la danza come una successione di saltelli in corsa. Più tecnica e dettagliata appare la classificazione di Cesare Negri, autore dell'importante manuale di danza *Nuove inventioni di balli* (1604), in cui la corrente viene descritta come una successione di salti e di passi eseguiti alternativamente con il piede destro ed il sinistro.

## La Sarabanda

Relativamente alle origini della sarabanda si possiedono solo poco più che ipotesi basate su alcune più o meno verosimili somiglianze etimologiche. Non è in effetti accertato se essa derivi da certe danze folcloriche messicane successivamente esportate in Spagna, o se abbia avuto origine proprio nella penisola iberica o in area arabo-persiana (ed in quest'ultimo caso il termine «sarabanda» verrebbe messo in relazione con una tipologia di canto chiamata appunto *sar-band*). È invece accertato come essa subì nel corso del tempo un mutamento drastico dettato in prima istanza dal graduale inserimento della danza all'interno dei balli di corte francesi. Dapprima danza dal carattere sfrenato ed esotico (in questa veste comparve nei primi anni del Seicento anche in Italia), divenne nel corso del XVII secolo, attraverso il filtro delle corti francesi, la danza lenta e posata che oggi conosciamo.

Quella della sarabanda è una storia indubbiamente controversa. Ne è una prova la prima testimonianza di una sarabanda cantata in una

cittadina del Messico (1569) durante una celebrazione sacra; l'esecutore accusato di empietà fu pochi anni dopo condannato dall'inquisizione. Similmente, le prime testimonianze di una sarabanda in terra spagnola (risalenti al 1583) fanno riferimento al divieto di eseguire la danza in qualsivoglia contesto e condizione, pena tortura e reclusione. L'avversione impietosa verso la sarabanda era strettamente legata ai più o meno espliciti sotto-testi erotici e provocatori insiti nel carattere e nello spirito della danza che la cattolicissima corte spagnola non poteva in alcun modo tollerare, tanto da giungere a bandire definitivamente la danza dal suolo della penisola sin dai primi anni del XVII secolo. D'altro canto, nonostante le censure e le pene severissime, di lì a poco essa venne eseguita persino all'intero della corte stessa (1618), seppur nel mezzo della messa in scena di un dramma di Lope de Vega, per poi essere esportata in tutta Europa fino a pervenire alla reale corte di Francia (1626) dove venne eseguita per la prima volta da un corpo di ballo spagnolo. In Italia, dove la sarabanda era in realtà nota già da tempo, la danza continuò ad incontrare la diffidenza di intellettuali e letterati in special modo, tanto che uno dei più grandi poeti del barocco italiano, Giovan Battista Marino nel celebre *Adone* si esprime sulla sarabanda descrivendola nei termini di una «barbara usanza».

Dalla seconda metà del XVII secolo la sarabanda subì un progressivo rallentamento del tempo di esecuzione, soprattutto per scelta di certi compositori francesi, primo fra tutti Chambonnières; di lì a poco anche Couperin e D'Anglebert nonché molti altri in seguito accolsero questa tendenza. Contestualmente mutò anche la struttura stessa della danza, laddove sempre più s'impose un ritmo caratterizzato dall'accentuazione del secondo movimento; figurazione che divenne tipica ed imprescindibile a partire dal secolo successivo. È errato parlare di una vera e propria sostituzione di una tipologia di sarabanda in favore di un'altra. In effetti per lungo tempo le due versioni della danza (quella veloce e ritmica, spesso conosciuta come sarabanda "spagnola" e la più tarda sarabanda "francese", sostenuta ed elegante) convissero non soltanto all'interno di aree geografiche differenti (in Spagna era più comune la sarabanda "originaria", benché molti compositori accogliessero anche le novità francesi, mentre in Italia e Germania erano d'uso entrambe le versioni) ma anche nel contesto di un medesimo repertorio compositivo (Lully per esempio adottò alternativamente entrambe le tipologie). Si può anche affermare che la differenziazione tra sarabanda spagnola e francese fosse in qualche modo equivalente a quella di *courante* e *corrente*, fatto salvo che a differenza di queste ultime, le due tipologie di sarabanda si diramarono da un'origine comune.

La differenza tra le due versioni della danza non riguarda solamente ritmo e tempo ma anche e ben più evidentemente il carattere: quella

spagnola tempestosa ed esotica, accompagnata da una o più chitarre che eseguono continui *rasqueado*; lenta ed equilibrata, adattata ai gusti della corte, la sarabanda francese. Quest'ultima d'altro canto non appariva caratterizzata da specifiche combinazioni di passi, mentre più spesso prevedeva una successione di *tems de courante* e *pas de bourrée*. È pur vero che il tempo sostenuto della danza permetteva l'inserimento di passi dal forte impatto visivo e acrobatico, quali tra gli altri *battements* e *pirouettes*. Come la *courante*, ed in generale la gran parte delle danze lente, anche la sarabanda era considerata di ardua esecuzione, se non altro in riferimento alla capacità del ballerino di sostenere un medesimo passo senza peccare di grossolanità.

Da un altro lato, contrariamente alla *courante*, la sarabanda francese può dirsi caratterizzata da un'evidente ricerca dell'equilibrio della forma. Le frasi sono quasi esclusivamente di quattro o otto battute e persino la distribuzione di tempi forti e deboli appare tutto tranne che arbitraria; inoltre è assai rara la presenza di un levare che, come si può immaginare, turberebbe l'equilibrio della forma (Es. 4).



Es. 4 - J.S. Bach, Partita n. 1 BWV 1002, *Sarabande*, mm. 1-12

Come si può notare dall'estratto dalla *sarabande* della partita I sopra riportato, Bach fa ricorso ad una struttura  $(2+2)+(2+2)$ , o se vogliamo  $4+4$ , in cui un primo tempo forte (o "tesi") corrispondente al quarto *beat* conduce ad un secondo, di stasi (o di rilascio di tensione) in corrispondenza del decimo *beat*. Isolando il solo elemento ritmico dal resto, ci sarà subito chiaro come la "danzabilità" e la simmetria ritmiche siano caratteristiche imprescindibili. Si noti a questo proposito la simmetria degli schemi ritmici di ogni battuta raffrontata alla corrispondente della frase successiva (dunque prima e quinta, seconda e sesta, terza e settima etc.). È inoltre interessante la percezione di variabilità metrica che emerge con forza sempre a partire dall'analisi ritmica. Nello specifico le battute dispari risulteranno percettivamente più prettamente "in 3" caratterizzate dal doppio appoggio su primo e secondo *beat*, d'altro canto le misure pari suoneranno "in 1", per il fatto che come si è detto i *beats* 4 e 10 ospitano i momenti di tesi, in corrispondenza dei quali il rilascio tensivo limita il ritmo armonico. Questa cristallina semplicità ritmica e melodica, che in campo letterario trova un proprio analogo nella rima, viene

comunemente associata al gioco della domanda e risposta, ugualmente tipico di altre danze strutturalmente semplici come minuetto e gavotta.

È pur vero che a questa semplicità e all'apparente schematismo strutturale era associata una relativa libertà di espressione, se non altro per via delle numerose possibili combinazioni di figure sincopate, emiolie e per una significativa tendenza all'ornamentazione. Si veda in questo senso la sarabanda della partita II, assai più complessa ed articolata della precedente se non altro in virtù della maggiore varietà figurativa e delle splendide fioriture in stile italiano che arricchiscono la danza. Non è d'altronde un caso che Bach scrivesse sarabande in numero maggiore di qualsiasi altra danza (se si contano anche i relativi *doubles*), sperimentando le più svariate tipologie e possibilità: con o senza levare, brevi o assai estese (come la sarabanda della già citata partita per flauto solo BWV 1013), dal carattere lirico e melodico, altre più "verticali" o caratterizzate da ostinati ritmi puntati simili a quelli delle ouvertures francesi. Compose invece una sola sarabanda orchestrale, quella della suite II per orchestra; in effetti è probabile che nell'idea di Bach la sarabanda costituisse una danza che, così come la corrente, fosse quasi esclusivamente adatta a strumenti solisti per via del carattere talvolta lirico ed intimo talvolta liberamente virtuosistico.

### La *Bourrée*

La *bourrée* è una danza di origine popolare francese di cui, tuttavia, non si conosce l'etimo preciso (varie sono le ipotesi tanto dal francese antico quanto dal latino e dal tedesco; nessuna d'altro canto pare possedere un nesso convincente con lo spirito e le caratteristiche della danza). Sebbene essa fosse nota fin dalla seconda metà del XVI secolo, la *bourrée* fece ingresso nelle corti soltanto nel corso del secolo successivo, per poi raggiungere il proprio apice di popolarità a partire dal XVIII secolo allorché furono introdotte numerose varianti della danza (*B. nouvelle*, *B. dauphine*, *B. d'Achille...*).

La *bourrée* è considerata la danza ritmicamente più semplice tra tutte le danze della tradizione barocca francese; per propria natura gaia e spensierata, pertanto in grado di mettere in luce la leggiadria e facilità del compositore prima ancora che il proprio più intimo e recondito spirito lirico.

Relativamente al tempo, la gran parte dei teorici del XVIII secolo annoverano la *bourrée* tra le danze più veloci dell'intero repertorio di corte francese, alla pari di *riguadon* e giga, nonché approssimativamente più mossa della danza ad essa più affine, la gavotta (pochi altri al contrario descrivono la *bourrée* come una danza relativamente posata, probabilmente per il fatto che la *bourrée* danzata all'interno delle corti si presentava assai meno movimentata di quella in uso in ambienti non aristocratici e

non francesi, o anche meno estrosa rispetto alle stilizzazioni più tipicamente settecentesche).

Ad ogni modo alla *bourrée* venivano solitamente associati passi vivaci e briosi in accordo con la natura della danza; tra essi, il *pas de sissonne* (in successione un *plié*, un salto in risalita da un piede ad entrambi, un ritorno in *plié* ed un altro salto su di un solo piede), il *jettés chassés* (simile al precedente, con la differenza che i due salti avvengono da un piede all'altro in una sorta di "inseguimento"), *glissades* (ovvero la successione di due *pas coupés* in un'unica battuta). Naturalmente la combinazione più comune rimane quella del *pas de bourrée*, che come abbiamo spiegato relativamente ai passi di danza più frequentemente adoperati costituiva una combinazione in uso per quasi ogni tipologia di danza e dunque per nulla esclusiva della *bourrée*.

Ci si potrebbe a ragione domandare cosa in particolare distinguesse questa danza dalla già citata gavotta, giacché in effetti numerose sono le caratteristiche che esse condividono, tanto che spesse volte risulta tutt'altro che immediato identificare l'una o l'altra senza procedere ad un'analisi sufficientemente accurata.

In effetti le due danze condividono il metro (solitamente in tempo tagliato, più di rado 2/4) e con esso la struttura metrica (II-2-2 doppia su ogni livello); il carattere appare ugualmente gaio e leggero, anche in virtù di una struttura ritmica e fraseologica generalmente elementare. Per entrambe le danze il levare costituisce un elemento fondante ed imprescindibile ma con una differenza cruciale. In effetti se nel caso della *bourrée* il levare rappresenta un elemento distaccato dalla frase seguente (proprio per questa ragione è consigliabile marcare la differenza tra levare e battere successivo), al contrario il levare della gavotta (sempre di metà battuta) costituisce prima di tutto l'inizio della frase, tanto che, più che di un levare in senso stretto, sembra maggiormente opportuno parlare di una battuta a metà, proprio in virtù del valore strutturale che essa detiene. Va detto che le gavotte di fine XVI inizio XVII secolo non presentavano questa caratteristica che venne aggiunta in seguito forse proprio con l'intento di rendere la danza più facilmente riconoscibile. Naturalmente la presenza di un elemento strutturale tanto forte condiziona allo stesso modo lo schema ritmico e fraseologico della danza. La frase è, come per la *bourrée*, di quattro battute con la differenza che la conclusione di essa avviene sul primo *beat* della quarta battuta e non (come nel caso della *bourrée*) sul secondo.

Un'altra differenza sostanziale riguarda il tempo: come si è detto la gavotta si presenta in un tempo generalmente più moderato rispetto alla *bourrée*, benché essa pure denoti un'ampia varietà di tipologie a seconda del carattere, dell'epoca e del compositore; era per esempio d'uso tra i compositori italiani una gavotta (detta peraltro "italiana") di carattere

spigliato e virtuosistico, generalmente associata ad un violino solista.

Naturalmente, differenti erano i passi di danza associati alla gavotta; nello specifico erano predominanti i *contretemps de gavotte*, costituiti da un *plié*, un balzo su di un unico piede e due *pas marchés*, ossia due movimenti camminati senza piegamenti o risalite.

Si può inoltre asserire che Bach apprezzasse entrambe le danze quasi in egual misura; in effetti, rientrano nel repertorio bachiano 29 *bourrées* e 26 gavotte (in entrambi i casi comprensive dei rispettivi *doubles*). È probabile che egli considerasse le due danze adatte allo spirito orchestrale, tanto che in ognuna delle quattro suite per orchestra compare una *bourrée* ed in tre di esse una gavotta.





finito di stampare nel novembre 2019  
presso la Tipografia Bongi (San Miniato, PI)  
per conto di  
s i l l a b e