

P. Alessandro Polito

CODA DI GATTO CON LATTINA

IL LIBRO. Sareste in grado di definire il rapporto tra la coda di un gatto e la condizione post-moderna? o tra un paio di calze autoreggenti e una sinfonia di Berlioz? Sapevate che l'*Inno alla Gioia* è "nascosto" dentro tutti i movimenti della *Nona*? O che la "spazializzazione" dei suoni non è un'invenzione di Webern ma di Prokof'ev? Queste e altre amenità in un volume che contiene una serie di profonde, documentate, rigorose e originali analisi musicali - tra le quali spicca quella sul pensiero di Azio Corghi - più due brillanti interviste: al duo di comici Ficarra e Picone e al direttore d'orchestra Gabriele Ferro.

L'AUTORE. P. Alessandro Polito collabora come critico musicale con la Fondazione Teatro Massimo di Palermo. È diplomato in *Composizione, Pianoforte* e in *Musica corale e Direzione di coro*. Si è perfezionato con Salvatore Sciarrino e poi con Azio Corghi, diplomandosi presso l'*Accademia di Santa Cecilia* di Roma. Ha conseguito la laurea in *Filosofia* e il *Dottorato di Ricerca* in "*Uomo e ambiente*" entrambi con tesi di argomento musicale e sotto la guida di Armando Plebe. È autore di *Pedagogia per la nuova musica* (Armando, Roma), del *Breve corso di storia della musica in 6 ore e 30* (Mnemes, Palermo) e di *Herr Kompositor – Comporre è un gioco da bambini!* (Mnemes, Palermo). Per la sua attività gli è stato conferito un *Premio UNESCO* nel 2004.

P. Alessandro Polito

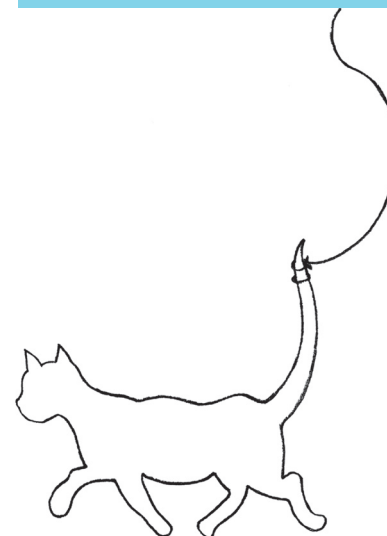
CODA DI GATTO CON LATTINA

P. Alessandro Polito



## CODA DI GATTO CON LATTINA

OLTRE IL POSTMODERNO:  
SAGGI SU MUSICA E TEATRO



## 5 - TRITTICO CLASSICO

### 5.1 - Wolfgang Amadeus Mozart - Overture da "Il Ratto del Serraglio"

La prima rappresentazione de *Il Ratto dal Serraglio* risale al 1782 presso il Burgtheater di Vienna: i non pochi nemici di Mozart disturbarono l'esecuzione dell'intero primo atto. Si tratta di un *Singspiel* - ovvero della variante tedesca dell'*opéra-comique* - che presenta l'alternanza di brani cantati e dialoghi parlati, i quali vengono detti *numeri musicali* per il semplice fatto che sono numerati.

Il genere era sostenuto dall'imperatore Giuseppe II che vedeva la possibilità concreta di insegnare attraverso spettacoli popolari un tedesco corretto alla multivariegata popolazione viennese: verrebbe quasi voglia di riflettere sulla situazione attuale nostrana e sul compito che implicitamente si darebbe (o non si darebbe più) al teatro d'opera e - perché no? - alla musica tout court ma forse non è il luogo adatto per le polemiche. Torniamo quindi al nostro *Singspiel*.

Ovviamente, il libretto diffonde le idee illuministiche (e massoniche) di Selim, il sovrano ideale ed anche il *deus ex machina* dell'opera: dietro di lui si cela proprio l'imperatore d'Austria che incarna, per Mozart, lo spirito della riforma. Il libretto è di Gottlieb Stephanie che fu guidato passo passo da Mozart nella stesura finale della drammaturgia musicale. Anzi: diciamo pure che il comportamento dispotico del compositore non fu diverso da quelli futuri di Bellini e Verdi nei confronti dei propri collaboratori.

In breve, la storia è questa. Belmonte, nobile spagnolo, scopre che l'amata Konstanze è prigioniera - insieme

alla cameriera Blonde e al servitore Pedrillo - nell'harem del pascià Selim e progetta di liberarla ostacolato da Osmin, il guardiano del Palazzo. Con uno stratagemma di Pedrillo, Belmonte è introdotto a Palazzo e attende il momento propizio. Selim, solitamente, non costringe le sue donne ad amarlo ma, all'ennesimo rifiuto di Konstanze, perde le staffe e minaccia di torturarla: costei risponde che gli preferisce la morte e il pascià medita sul suo straordinario coraggio. Pedrillo, frattanto, organizza con Blonde la fuga e riesce a farsi beffe di Osmin (facendogli bere un vino drogato) ma quando anche Belmonte e Konstanze sono riuniti vengono tutti catturati proprio da Osmin. Belmonte rivela, allora, di essere il figlio del comandante di Orano, nemico del pascià e Selim, a sorpresa, libera tutti perché siano testimoni del suo atto di bontà.

Solo della genesi di *Idomeneo* e del *Ratto* possediamo ampia documentazione nelle lettere di Wolfgang. L'estetica di Mozart in queste due occasioni è straordinariamente chiara: temperare le passioni violente per non offendere l'orecchio; fare della poesia una figlia devota della musica; infischiarne dell'approvazione degli ignoranti.

Troviamo nel *Ratto* la più ampia estensione vocale umana possibile: dagli acuti di Konstanze - soprano *koloratur* (ruolo scritto da Mozart per la celebre *Cavalieri*) - in "Marten aller Arten" al mi profondo e cavernoso in chiave di basso di Osmin, sino al parlato di Selim. La divaricazione più evidente è tra Konstanze e Selim. I loro mondi non comunicano ad alcun livello: Selim non duetterà mai con la protagonista femminile, non potrà seguirla nelle virtuosistiche acrobazie delle sue arie. Il disinteresse di Konstanze per i progetti sentimentali di Selim viene sottolineato, così, ulteriormente da una impossibilità strutturale.

L'*Overture* dell'opera è un pezzo in forma ABA - con la sezione A in Do maggiore (velocissima) e quella B in do minore (lenta) - che fa chiaro riferimento allo schema della

sinfonia d'opera napoletana. Mozart, però, lo tratta come una *forma-sonata* tripartita (comprendente *esposizione-sviluppo-ripresa*) e bitematica. La sezione A costituisce l'*esposizione*: presenta, cioè, la successione di due temi, uno in tonalità d'impianto e l'altro (che, in realtà, è una continuazione logica del primo) alla dominante. La sezione B prende il posto dello *sviluppo* e, inoltre, è un'anticipazione dell'aria di Belmonte che segue immediatamente la sinfonia: il tema è identico ma, se nella sinfonia è in modo minore, nell'aria è trasposto al maggiore. La *ripresa* di A è abbreviata: salta il secondo tema e chiude con una serie di modulazioni.

L'*opposizione maggiore/minore* – nota Georg Knepler, autore di una autorevole biografia mozartiana - non va confusa con il *dualismo maggiore/minore*. La prima espressione riguarda la *struttura formale* di un brano di una certa durata che o presenta l'alternanza dei due modi (secondo gli schemi: magg.-min.-magg. o min.-magg.-min.) oppure comincia con un modo e termina nell'altro. La seconda espressione descrive, invece, *la situazione in cui versa la musica europea settecentesca* - e che Mozart conosce benissimo - per cui da una moltitudine di modi ecclesiastici si passa a due soltanto: il maggiore e il minore. Studiando l'opera di Mozart, e in particolare le sue *Messe*, si possiede un punto di vista privilegiato per osservare il nascere della semantizzazione da cui *maggiore = gioia* e *minore = dolore*.

Prima dei ventidue anni, Mozart non ha ancora fatto un uso conscio dell'*opposizione maggiore/minore* in tutta la sua portata semantica. Non è difficile trovare in un *Credo* un *Et Incarnatus* in modo minore cui fa seguito un *Crucifixus* di modo maggiore: ci si aspetterebbe proprio il contrario. In alcuni casi, Mozart preferisce chiudere i brani con delle quinte vuote senza esplicitare se la terza dell'accordo finale sia maggiore o minore. Nelle *Variazioni* per pianoforte, invece, comincia a poco a poco a comparire sempre un brano - uno e uno soltanto - di modo minore. *È solo con il Ratto*

*che l'opposizione maggiore/minore viene per la prima volta abbinata da Mozart a quella gioia/dolore*. Le parole dell'aria che Belmonte canta all'apertura dell'opera vogliono dire: "Alfin ti rivedrò, Costanza". Se nella sezione in minore dell'Ouverture veniva descritto il dolore per la separazione, adesso protagonista è la speranza gioiosa di un nuovo incontro ed è per questo motivo che Mozart farebbe uso del modo maggiore.

Di più: la sinfonia non ha un finale (ma Mozart ne ha scritto uno per la versione da concerto, quando cioè il brano viene eseguito staccato dall'opera). Essa si interrompe restando sospesa (sull'accordo di dominante della tonalità d'impianto) e proiettando così energicamente l'ascoltatore dentro il primo numero dell'opera.

## 5.2 - Felix Mendelssohn-Bartholdy - Concerto per violino op. 64 in mi minore

Sono sovente degli amici musicisti a spingere i compositori a scrivere per un certo strumento del quale si ritengono virtuosi: così è stato anche per questo celebre concerto. Ferdinand David, grande interprete e amico di Mendelssohn, chiese, nel 1836, al compositore un concerto per violino e orchestra ma dovette attendere – è risaputo: in genere, i compositori hanno un cattivo rapporto con le scadenze da rispettare - fino al 1844 prima di averne una stesura definitiva. Virtuosistico, brillante, romantico per eccellenza, il concerto in mi minore di Mendelssohn fa parte ancora oggi del repertorio del solista di razza ed è il più amato dagli appassionati.

Il primo movimento (*Allegro molto appassionato*) è scritto in *forma-sonata* ed è caratterizzato dalla mancanza di una introduzione orchestrale. Il tema è esposto direttamente dal violino che, già dopo poche battute, si lancia in spericolate acrobazie. Il secondo tema (in Sol magg.) è enunciato deli-

catamente dai legni, sostenuti dal solista sulla quarta corda, e poi, con un veloce scambio, consegnato al primo violino. Nello sviluppo, il violino è protagonista assoluto con una serie di arpeggi e di scale (prima terzinate e poi, sempre più veloci, a quartine) che culminano, dopo un breve episodio di relativa calma (che serve per dare al solista un po' di respiro) nella celebre cadenza virtuosistica. Essa, contrariamente all'uso, non sbocca sul finale ma sulla *ripresa*.

Il secondo movimento (*Andante*) in forma ABA è collegato al primo senza soluzione di continuità da una modulazione che da mi minore conduce sino a Do maggiore. È ancora una volta il violino ad enunciare il tema appassionato, emergendo da un ordito finissimo di semitoni. Nella sezione centrale (giocata sull'ambiguità tra La magg e la min.), il solista è impegnato con le doppie corde.

L'*Allegretto non troppo* che unisce il secondo movimento all'ultimo è così breve che può essere inteso sia come un raffinato *ponte modulante* che come *introduzione* all'ultimo movimento. L'*Allegro molto vivace* in Mi maggiore, che chiude la composizione, è un brillante rondò in cui l'orchestra prende parte davvero al minimo indispensabile: il violino solista esegue i passi più impegnativi ed arditi dell'intero concerto.

Sarebbe curioso affiancare l'esecuzione di questo concerto ad *Allegoria della notte* di Salvatore Sciarrino. In quest'opera il compositore siciliano utilizza frammenti tratti - ma abilmente manipolati - dal concerto di Mendelssohn e che affiorano come lampi improvvisi tra i suoni caratteristici del suo stile che gioca al limite della percettibilità. Ogni evento, infatti, lascia nella nostra memoria una traccia più o meno labile che vive di vita propria parallelamente alla nostra vita reale: *Allegoria della notte* è, così, una sorta di viaggio nella coscienza dell'ascoltatore che si sveglia all'improvviso distratto da altri pensieri per scoprire, poi, che il concerto... non è ancora finito!

### 5.3 - Ludwig van Beethoven - Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Composta tra il 1811 e il 1812, la *Settima Sinfonia* nasce in un periodo in cui Beethoven avverte con grande necessità il bisogno di rinnovare ancora una volta il proprio lessico. Adorno, sempre attento alla dimensione psicologica, ha notato come l'ascolto di questa opera comporti una perdita del senso del tempo: non ci si accorge, cioè, della durata cronologica effettiva, dello scorrere del tempo "esterno". Dalla prima all'ultima nota sembrano trascorsi solo pochi minuti e invece ne sono passati circa quaranta. Come può verificarsi questo "ristagno temporale"? Adorno, contrapponendola alla *Patetica*, chiama la *Settima Sinfonia Estatica*: se il tempo sembra contrarsi, è per le numerose ripetizioni - quasi ipnotiche - e per la assenza di un movimento realmente lento. Saremmo in presenza di una *totalità intensiva*. Wagner, come è noto, definisce la *Settima* come "apoteosi della danza" ma è ancora Adorno ad approfondire il discorso: proprio come la danza si appella al corpo, la sinfonia è musica che diventa corpo. La sinfonia è *corpo musicale* che si sveglia, si muove. Essa ha una essenza sociale: è un corpo enorme, collettivo che presenta al suo interno movimenti dialettici in cui la società si rispecchia.

Di Beethoven non si può certo dire che fosse un grande melodista e ciò in contrasto col carattere dominante nell'epoca di Haydn e Mozart. Ma il suo genio riesce a elaborare un linguaggio originale *potando le fronde*, partendo da nudi scheletri. In altre parole, egli *costruisce* i suoi lavori pezzo dopo pezzo e ci costringe ad ascoltarne la genesi: sembra di essere nel laboratorio di uno scienziato che fabbrica magnifici giocattoli e ci mostra come sono fatti e come funzionano. Il che risulta ancora più lampante nelle opere tarde. Questo lavoro è presente anche in Haydn, intendiamoci, ma è nascosto sotto una melodia che fa bella mostra

di se in grande evidenza.

Mescolando le teorie di Schenker e di Schönberg, David Epstein ritiene che sia possibile individuare la *Grundgestalt* ossia la *figura base* (ma che si evolve nel tempo ossia durante la durata di un brano) soggiacente ad ogni tipo di composizione. Il concetto di *Grundgestalt* implica due ordini di questioni: innanzitutto, che nella musica vi siano un livello *superficiale* e uno *profondo*; e, poi, che anche al di sotto delle cantabili melodie tonali del Sette-Ottocento vi possa essere nascosto dell'altro. Abbiamo provato, allora, a esaminare la *Settima* secondo questa ottica.

*Primo Movimento: Poco sostenuto – Vivace*

Sia Dahlhaus che Epstein sottolineano come il diatonismo della linea melodica dell'*Introduzione* (*Poco sostenuto*) sia sorretto da un basso cromatico, prima discendente e poi ascendente, che guida la successione armonica. Epstein, in più, nota che i cromatismi sono *sempre contenuti entro un intervallo di quarta*. Provando, allora, ad analizzare le prime due battute dell'*Introduzione*, abbiamo trovato degli spunti interessanti per l'analisi.

La melodia contiene intervalli di quarta, si estende nell'ambito di una sesta minore e si muove sopra un basso cromatico, il quale, come già detto, non supera – lungo il suo cammino – l'intervallo di quarta. Tali elementi potrebbero essere *caratteristici* dell'intera Sinfonia? O vi è anche dell'altro?

Nell'*Introduzione*, le scale ascendenti - costituite da quartine di semicrome che salgono di grado - sono separate da due episodi gemelli, uno in Do Maggiore e l'altro in Fa Maggiore, tonalità poste effettivamente a distanza di quarta giusta. Di più: la melodia dei due episodi è costruita da Beethoven con degli intervalli ricavabili dalle prime due battute – cosa che si può facilmente verificare.

Se allarghiamo l'analisi anche alla terza e alla quarta battuta dell' *Introduzione*, troveremo altri intervalli - ricavati da rivolti - che sono utili per spostare il nostro esame sul primo tema del *Vivace*.

quarta giusta  
seconda minore (semitono)  
seconda magg.  
terza min.  
sesta minore  
terza magg. (rivotto: sesta min.)  
settima min. (rivotto: seconda magg.)

quarta giusta  
1 2 3 4 5  
seconda magg.  
terza min.  
seconda magg.  
quarta gius.  
settima min. (rivotto: seconda magg.)  
sesta min.  
seconda magg.  
quinta giusta (rivotto: quarta gius.)  
ottava  
seconda minore (semitono)

Dal confronto, si può facilmente concludere come Beethoven lavori di cesello sull'elaborazione motivica: nulla è affidato al caso e persino la cantabilità apparentemente spensierata e gioiosa è calcolata nei dettagli. Non ci sfugge, inoltre, la somiglianza del I tema di questo movimento con il *Thème du XVII<sup>ème</sup> siècle* inserito da Schumann come brano conclusivo sia dei *Papillons op.2* che del *Carnaval op.9*: che ambedue i compositori abbiano attinto alla stessa fonte?

si tratta di puro caso o di uno scherzo di Schumann?

Il primo tempo della sinfonia sembrerebbe in *forma-sonata bitematica e tripartita* (secondo il noto schema: *esposizione, sviluppo e ripresa*). Il "secondo tema" è di gran lunga più breve del primo e - a dire il vero - assai poco differenziato da esso. Ma si trova sulla dominante ed è proprio ciò che conta per poter stabilire delle relazioni contrastanti tra gruppi tematici. Non solo: nella *ripresa*, questo "secondo tema" è trasposto - come è d'uso nella *forma-sonata* - in tonalità di impianto. Anche in questo caso, notiamo delle relazioni familiari:

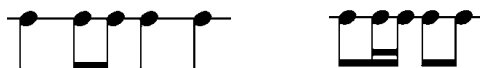
seconda magg. (rivotto: terza min.)  
seconda magg.  
quarta gius.  
sesta minore  
seconda min.  
sesta magg. (enarmonicamente)  
arm. con  $\frac{6}{3}$  napolet.

L'intervallo di semitono, inoltre, caratterizza il *Vivace* in due sezioni di *botta e risposta* tra sezioni dell'orchestra. Vi sono, infatti, due passi gemelli dove il procedimento scolare ascendente (caratteristico delle quartine di semicrome dell' *Introduzione*) e il movimento di semitono cromatico (lì sotterraneo) si fondono in una *macro-figura* unica:

fiati  
archi  
semit. crom.  
semit. crom.  
semit. crom.  
scala ascendente

*Secondo Movimento: Allegretto*

Su questo tempo, il più celebre della *Settima*, è stato scritto di tutto. Il tema dell'Allegretto parte dal grave e, poi, per continua aggiunta di nuovi strumenti, sale via via verso l'acuto. Sono ventiquattro le ripetizioni della cellula ritmica (che compare anche in diminuzione), sempre identica a se stessa,



prima di una qualche variazione significativa.

Si tratta di un tempo di danza, probabilmente una antica pavana rinascimentale. Il tema, però, a noi ricorda qualcosa di assai celebre. Cosa? Esaminiamo bene le prime note e - celato nella parte interna - troviamo il tema *B,A,C,H* (*Si bem, La, Do, Si*) trasportato un tono sopra (e cioè *Do, Si, Re, Do#*). All'inizio, effettivamente, si ha solo una scaletta cromatica (batt. 13-18 dei *Violoncelli I*) ma poco più in là (batt. 27-30 dei *Violoncelli I*) troviamo un controcanto, in contrappunto sul primo tema, che inequivocabilmente svela:



Certamente, per essere una trasposizione fedele del tema, *l'ultima nota dovrebbe essere un Do diesis e non un Do naturale*. Basta spostarsi, però, di appena qualche battuta per trovare tutte le note di *BACH* in diverse tonalità

e permutazioni. Nell'esempio che segue - ammesso che il nostro ragionamento sia plausibile - sono state omesse le note ripetute, le "fioriture" di passaggio, gli *incastri* e le *sovrapposizioni* tra le ripetizioni di *BACH*:



Come mai proprio *BACH*? Pensiamo ad una sorta di omaggio cifrato ad un maestro di un'altra epoca del quale il giovane Beethoven conosceva il *Clavicembalo ben temperato* per averlo suonato da allievo di *Neefe*. Per avvalorare questa tesi, non dimentichiamo che le future opere, quelle del cosiddetto *terzo stile* (che secondo i critici inizierebbe a partire dall'op.101), sono caratterizzate da una riflessione sui procedimenti contrappuntistici severi e non dimentichiamo nemmeno che lo stesso Bach si diletta con i rebus musicali.

Perché una nota "sbagliata"? Innanzitutto, la presenza del *Do#* avrebbe dato alla melodia il sapore del modo maggiore (il brano - lo ricordiamo - è in la minore) mentre Beethoven vuole scrivere - e scrive - un movimento inequivocabilmente di modo minore. Una seconda risposta, inoltre, potrebbe venire dall'esame delle prime due battute - cosa che, riteniamo, possa avere fatto pure Beethoven - del *Primo Movimento*:





In esse troviamo: una *seconda minore* (come l'intervallo B-A), una *terza minore* (esattamente come A-C), e una *seconda maggiore*. L'intervallo C-H, in realtà, sarebbe di *seconda minore* ma viene corretto di un semitono e l'effetto è straniante: conserva qualcosa del modello eppure non è più quello. Possiamo supporre che Beethoven abbia intenzionalmente modificato l'ultima nota proprio *per nascondere* la sua abile manipolazione (in fondo, *ars est artem celare*, no?). Ragionamento capzioso? Forse. In questo modo, però, troverebbe spiegazione anche la misteriosa presenza del *fugato* - cosa che ha sempre fatto arrovellare i musicologi - che interrompe a sorpresa le numerose ripetizioni. Un elegante gioco intellettuale.

*Terzo Movimento: Presto*

Si tratta di uno *Scherzo* nella tonalità di Fa Maggiore in forma A-B-A che a causa delle ripetizioni del *Trio* (B, in Re Magg.) prende la forma ABABA. Il legame con gli elementi del *Primo Movimento* è evidente: scale - questa



volta - discendenti si alternano a intervalli di semitono in progressione ascendente.

Un canto dei pellegrini d'Austria che costituisce la parte B - *Assai meno presto* - impiega intervalli di semitono finemente incastonati su una brevissima melodia dell'estensione di una quarta.



Strawinsky farà una parodia dei luoghi più celebri di questo movimento nel secondo (*Excentrique*) dei suoi *Quatre Etudes* per orchestra.

*Quarto Movimento: Allegretto con brio*

La sinfonia si chiude con un *Allegretto con brio* in forma-sonata tripartita e bitematica (il primo gruppo tematico è in La Magg mentre il secondo è in do# min.): i temi



Il gruppo tematico

mostrano ancora una volta di essere una variazione di un medesimo scheletro strutturale.

Il ritmo è davvero vorticoso: “il mio regno”, scrive Beethoven in una lettera indirizzata a Franz Brunswick, “è nell’aria: i miei suoni turbinano sovente come il vento – e altrettanto spesso mi turbinano nell’anima”.

Bibliografia

AA.VV., “Il ratto dal serraglio” in *Classic Voice Opera* n. 17, Febbraio-Marzo, 2004.  
 Adorno, Theodor W., *Beethoven. Filosofia della musica*, Torino, 2001.  
 Beethoven, Ludwig van, *Autobiografia di un genio*, a cura di M. Porzio, Milano, 1996.  
 Brindle, Reginald Smith, *La composizione musicale*, Milano, 2002.  
 Dahlhaus, Carl, *Beethoven e il suo tempo*, Torino, 1990.  
 De La Motte, Diether, *Il contrappunto*, Milano, 1997.  
 Epstein, David, *Al di là di Orfeo*, Milano, 1998.  
 Grout, Donald Jay, *Storia della musica in occidente*, Milano, 1990.  
 Knepler Georg, *Wolfgang Amadé Mozart*, Lucca, 1995.  
 Michels, Ulrich, *Atlante di musica*, Milano, 1997.  
 Morale, Ugo, *Introduzione a Beethoven*, Milano, 1999.  
 Polito, P. Alessandro, *Pedagogia per la nuova musica*, Roma, 2003.  
 Sciarrino, Salvatore, *Carte da suono*, Palermo, 2001.