

MARIA ROSA DE LUCA

Catania

OPERA, EVENTO E *STORYTELLING*.
COSTRUIRE LA STORIA
ATTRAVERSO LA MUSICA D'ARTE

Il titolo di questo intervento racchiude tre parole-chiave che indicano parte delle sfide di chi si cimenta oggi nella trasmissione del sapere storico-musicale: opera ed evento sanciscono i presupposti epistemologici della disciplina 'storia della musica', lo *storytelling* è da qualche tempo al centro della riflessione metodologico-didattica sulle nuove modalità di narrazione storiografica. Prenderò in considerazione le tre parole-chiave ('opera', 'evento', '*storytelling*') discutendo d'insegnamento-apprendimento della storia della musica nell'attuale sistema formativo scolastico di grado superiore.

OPERA ED EVENTO

Una questione cruciale in campo educativo è il rapporto fra la trasmissione delle conoscenze e lo sviluppo delle competenze, giacché la società odierna richiede sempre più cittadini capaci di apprendere in modo autonomo e di saper orientare in una realtà complessa. La competenza si articola attorno alla capacità dell'uomo di problematizzare la realtà, di formulare ipotesi per la soluzione di problemi, di 'imparare ad apprendere': da qui la necessità che la trasmissione del sapere miri alla formazione intellettuale, ossia a 'dare forma' a una mente critica, capace di discernere.¹

In questa prospettiva, nell'ambito della didattica della musica (scienza della trasposizione del sapere musicale esperto in sapere scolastico) sono stati discussi i presupposti epistemologici che presidono l'insegnamento della storia della musica oggi nei diversi gradi della formazione scolastica, nonché linguaggi oggetti e metodi della trasposizione didattica dei contenuti.² La discussione ha

¹ Secondo Massimo Baldacci la competenza implica al tempo stesso un 'sapere' e un 'saper fare', perché le conoscenze non devono soltanto essere ripetute verbalmente, ma devono essere usate come strumenti d'azione (nella soluzione di problemi, per esempio): cfr. M. BALDACCI, *Curricolo e competenze*, Milano, Mondadori, 2010, pp. 18-24.

² Mi riferisco all'ampio spettro di studi avviati sulla didattica della storia della musica in seno al gruppo di ricerca del SagGEM (Il Saggiatore musicale – Gruppo per l'Educazione Musicale); cito i più rilevanti: *La storia della musica: prospettive del secolo XXI*, Atti del Convegno (Bologna, 17-18 novembre 2000), «Il Saggiatore musicale», VIII, 2001, pp. 7-169; P. FABBRI, *Una sfida didattica e culturale: insegnare la storia della musica*, questa rivista, V, 2015, pp. 5-17, <https://musicadocta.unibo.it/article/view/5866> (ultimo accesso, 30.09.2019), nonché gli interventi di F. DELLA SETA, *La manualistica per la*

preso avvio da due categorie fondamentali della storiografia musicale: ‘opera’ ed ‘evento’. Carl Dahlhaus colloca l’‘opera’ – intesa come ‘opera d’arte’, *opus*, *Werk*, *work* – al centro dell’impianto epistemologico della storia della musica, non già l’‘evento’, che pertiene piuttosto alla storia politica o civile. Sappiamo bene che questa tesi (l’oggetto primario della *storia* della musica è l’*opera d’arte* musicale) va ricondotta all’epoca in cui fu enunciata,³ e non permette di dismettere del tutto la nozione di ‘evento’, giacché essa esiste nella storia della musica come in qualsiasi altra storia (la storia della musica è anche storia di ‘eventi sonori’).⁴ In un contesto di trasposizione didattica delle conoscenze storico-musicali, la questione non si lascia tradurre in un drastico *aut aut*: o opera o evento. Nessuno dei due approcci esaurisce infatti lo spettro delle domande

Storia della musica e di C. M. BALENSUELA, *American Handbooks of Music History: Breadth, Depth, and the Critique of Pedagogy*, pubblicati rispettivamente alle pp. 103-106 e 107-111 dello stesso numero di questa rivista (<https://musicadocta.unibo.it/article/view/5865/5589> e <https://musicadocta.unibo.it/article/view/5864>; ultimo accesso 30.09.2019). Per altri titoli rinvio alla “Biblioteca elettronica” del SagGEM reperibile all’indirizzo internet <http://www.saggiatoremusicale.it/home/biblioteca-elettronica/testi-di-pedagogia-musicale/> (ultimo accesso, 30.09.2019).

³ Cfr. C. DAHLHAUS, *Fondamenti di storiografia musicale* (1977), Fiesole, Discanto, 1980. Bersaglio implicito della tesi di Dahlhaus è il “rifiuto della storia” che montava nelle cerchie intellettuali degli USA e dell’Europa negli anni attorno al ’68 e che andava di pari passo col rifiuto dell’ “arte borghese”: l’opera d’arte musicale, in quanto oggetto intrinsecamente storico ed eminentemente estetico, risultava quanto mai vulnerabile all’attacco nihilistico di questa polemica generazionale; quindi la difesa a oltranza da parte di Dahlhaus della *storia* dell’arte musicale come storia di *opere* d’arte musicali rispondeva a un’esigenza di “salvaguardia” dell’atto creativo come prodotto del pensiero intellettuale.

⁴ A tal proposito giova ricordare quanto argomenta Franco Alberto Gallo là dove perora la causa del concetto di ‘evento’, in particolare per l’età medievale e rinascimentale, in opposizione a quello di ‘opus’ che tende a prevalere nell’età moderna e contemporanea (cfr. F. A. GALLO, *Introduzione*, in ID. *Musica e storia tra Medio Evo e Età moderna*, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 9-12; ID., *Musica e storia del Medioevo*, «Musica e Storia», I, 1993, pp. 23-28): alla base della tesi di Gallo vi è una critica alla concezione della storia della musica di matrice idealistica (come storia di capolavori artistici) che, durata molto a lungo, soprattutto in ambito accademico, ha oggettivamente declassato il Medioevo al rango di un prodromo. Va infine sottolineato che con approcci diversi, l’uno storico e l’altro teoretico, hanno discusso il concetto di ‘opera musicale’ Wilhelm Seidel (*Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987) e Lydia Goehr (*Il museo immaginario delle opere musicali. Saggio di filosofia della musica*, 1992-2007, Milano, Mimesis, 2016). Intorno alle tesi di Goehr si è acceso un ampio dibattito (cfr. la recensione di Maurizio Giani al volume in «Il Saggiatore musicale», I, 1994, pp. 219-226), finanche ospitato in seno a un convegno internazionale i cui risultati si leggono nel volume *The Musical Work. Reality o Invention?*, ed. by M. Talbot, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, pp. 1-14, 128-152, 232-246.

che la storia della musica pone: chi rivolge il proprio sguardo al passato, incontra sia opere d'arte musicali, con la loro insopprimibile componente estetica, sia eventi musicali, consegnati a una documentazione che va ricostruita e contestualizzata; e ciò vale per ogni epoca, per ogni cultura. Si tratta dunque di un rapporto dialettico, che nel processo di comprensione musicale impone di contemplare e bilanciare entrambi i concetti. Il docente che affrontasse l'opera musicale dalla sola prospettiva socio-culturale (come 'evento') e non anche da quella critico-stilistica (in quanto 'opera') inibirebbe di certo ai propri discenti un percorso di comprensione musicale pieno e compiuto; e viceversa, l'insegnante che si limitasse a indagare l'opera soltanto da una prospettiva strutturale impedirebbe ai propri allievi di comprenderla nella dimensione storica, estetica e culturale.

In termini metodologico-didattici come si traduce tutto ciò? Educando gli studenti all'acquisizione del *sensu storico* nei confronti della musica, nella sua pluralità di generi e di funzioni, e alla percezione del rapporto di distanza/vicinanza che intercorre tra l'opera d'arte musicale e chi la ascolta oggi. Ciò può avvenire solo se lo studente trasforma la cultura assorbita dalla pratica della musica ascoltata o eseguita in ricostruzione intellettuale, il che implica un lavoro critico. In altre parole, significa formare gli allievi alla ricerca storica e documentaria, ossia a operare consapevolmente nel problematizzare e contestualizzare i dati storici relativi alle opere musicali ascoltate o eseguite.

La didattica dell'ascolto è pertanto un momento fondante nel processo di costruzione delle conoscenze storico-musicali: per giungere alla comprensione del senso storico dell'opera è necessario che l'insegnante dapprima solleciti gli studenti a un ascolto riflessivo e consapevole, volto a cogliere le strutture del brano musicale, a focalizzarne i punti di aggancio e di snodo, a costruirne una mappa mentale; ma è in egual modo importante che educi i discenti a riferire la composizione al contesto di produzione e fruizione, a coglierne le funzioni, a intuirne le relazioni con gli altri saperi⁵. Si può attuare così la ricostruzione intellettuale del brano lungo un asse storico-contestuale che consente di collocarlo nella trama storica e nei suoi rapporti col contesto. Ciò può avvenire solo se i discenti imparano a coniugare l'osservazione delle salienze ritmico-articolatorie e fraseologiche che determinano il senso musicale dell'opera emerse in fase di ascolto con l'osservazione dei dati scaturiti da un'indagine storico-documentaria ben condotta. Avranno in tal modo costruito una conoscenza

⁵ Mi riferisco qui alla didattica dell'ascolto come metodologia messa a fuoco da Giuseppina La Face Bianconi sul modello di comprensione musicale elaborato da Maurizio Della Casa: G. LA FACE BIANCONI, *Le pedate di Pierrot. Comprensione musicale e didattica dell'ascolto*, in *Educazione musicale. Esperienze e riflessioni*, a cura di F. Comploi, Brixen/Bressanone, Weger, 2005, pp. 40-60; cfr. G. LA FACE BIANCONI, *La Didattica dell'ascolto*, «Musica e Storia», XIV, 2006, pp. 493-733 e altri numerosi contributi presenti nella "Biblioteca elettronica" del SagGEM ricordata qui sopra in nota 2.

strutturale per dominare il brano, ma attraverso la contestualizzazione storica si saranno inoltrati sul campo dell'interpretazione, dell'ermeneutica, nel senso del 'comprendere indagando'.⁶

A tal proposito, può rivelarsi utile impostare il processo di costruzione delle conoscenze storico-musicali⁷ su un adattamento del metodo storiografico (o cosiddetto circolare): si cerca nel passato la risposta a domande che sorgono nel presente; di seguito si riformulano le domande grazie al confronto con le fonti e con i dati storici.⁸

Una declinazione didattica efficace di questa procedura, opportunamente semplificata per ragioni legate alle età degli allievi e ai tempi disponibili, potrebbe essere suddivisa in tre fasi: 1) indagine su fonti e documenti; 2) ascolto e analisi dell'opera; 3) problematizzazione e contestualizzazione dei dati.

Le tre fasi in linea di massima vanno considerate consequenziali, ma nella concreta prassi didattica possono anche parzialmente anteporsi (laddove le fasi 1 e 2 s'invertono nella successione). Con la guida dell'insegnante, dunque, i discenti imparano a: 1) reperire, vagliare, classificare le fonti, quindi a interrogarle per attingerne informazioni; 2) ascoltare l'opera in modo critico e riflessivo al fine di cogliere le strutture del brano musicale; 3) interpretare i dati, problematizzandoli, emersi dall'elaborazione cognitiva del materiale musicale in fase di ascolto e dall'indagine su fonti e documenti; quindi a correlare i risultati e a contestualizzarli.

La metodologia in tre fasi è eminentemente formativa del pensiero investigativo-riflessivo; una procedura del genere si può allestire in forma laboratoriale, ovvero in un contesto di apprendimento attivo nel quale lo studente 'impara facendo', senza tuttavia escludere che tutto ciò possa avvenire anche nei modi della lezione frontale.

⁶ Cfr. C. DAHLHAUS, *Fondamenti di storiografia musicale* cit., p. 5.

⁷ Il concetto di 'costruzione delle conoscenze' è ripreso da J. BRUNER, *La cultura dell'educazione* (1996), Milano, Feltrinelli, 2001.

⁸ Ho approfondito la declinazione del metodo storiografico nei seguenti miei contributi: *Un approccio alla costruzione del sapere storico-musicale*, «Pedagogia più Didattica», n. 1, 2010, pp. 109-118 (anche in *La musica tra conoscere e fare*, a cura di A. Scalfaro e G. La Face Bianconi, Milano, FrancoAngeli, 2011, pp. 142-156); «Comprendere indagando»: *come formare alla ricerca storico-musicale*, in C. CUOMO - M. R. DE LUCA, *La trasposizione del sapere musicale nella formazione intellettuale*, questa rivista, III, 2013, pp. 19-38, <https://musicadocta.unibo.it/article/view/4023> (ultimo accesso, 30.09.2019; trad. ingl. *Understanding by investigating: how to educate students in historical-musical research*, in C. CUOMO - M. R. DE LUCA, *The transposition of musical knowledge in intellectual education*, questa rivista, special issue, 2014, pp. 30-39, <https://musicadocta.unibo.it/article/view/4304>; ultimo accesso 30.09.2019; *Constructing Music History in the Classroom*, questa rivista, VI, 2016, pp. 113-121, <https://musicadocta.unibo.it/article/view/6577/6374> (ultimo accesso, 30.09.2019).

COSTRUIRE IL SENSO STORICO DI UN’OPERA MUSICALE

Mi propongo ora d’illustrare un percorso didattico modellato sulla metodologia in tre fasi.⁹ Scelgo un brano di breve durata, che mi consente di mostrare in poco tempo come costruire il senso storico di un’opera musicale. Si tratta della celebre stretta “Suoni la tromba, e intrepido” nel duetto dei due bassi Giorgio e Riccardo “Il rival salvar tu dei” (atto II, scena IV) nell’“opera seria” *I Puritani* di Vincenzo Bellini (1835, libretto di Carlo Pepoli). Il percorso è pensato per gli studenti delle scuole secondarie di II grado (liceo musicale o scuole superiori a indirizzo musicale) ma, a un diverso livello di approfondimento, si può svolgere come lezione anche in un corso universitario.

La scelta del brano può rivelarsi utile per affrontare argomenti cruciali della storia culturale europea in prospettiva multidisciplinare: attraverso l’intersezione di musica e storia consente, infatti, di trattare il connubio tra opere musicali ed eventi politici nella cornice storico-culturale dell’età risorgimentale. Ci tengo inoltre a precisare che, in base ai principali criteri che orientano le scelte da parte dell’insegnante nel processo di trasposizione didattica dei contenuti, il brano soddisfa quello della *essenzializzazione*, giacché è rappresentativo di uno o più oggetti chiave della disciplina ‘Musica’; questi oggetti vanno riferiti, per esempio, alla morfologia (duetto, *solita forma*, *lyric form*), al genere di appartenenza (melodramma romantico italiano); soddisfa altresì il criterio della *problematizzazione*, perché consente di strutturare il processo di comprensione musicale intorno a problemi (i concetti di libertà, patria, onore, lealtà) e di costruire in base a essi campi di attività e di esperienza; soddisfa infine anche il criterio della *storicità*, perché stimola il confronto degli studenti con i grandi temi che per secoli hanno rappresentato fonte di ispirazione della letteratura e delle arti, indi permette loro di coglierne l’attualità. È quindi un contenuto “forte” perché promuove la formazione della mente e della persona e corrisponde pienamente al principio di *assiologizzazione* che regola la scelta dei contenuti in rapporto al loro valore formativo e alla loro rilevanza etica e sociale.¹⁰

⁹ Nel convegno *Music as Cultural Education: Building New Bridges between Pre-College Schools and Universities* (Bologna, Dipartimento delle Arti, 22-23 giugno 2018) il percorso didattico è stato illustrato da Ferdinando D’Urso, docente di Storia della musica nel Liceo musicale “Turrisi Colonna” di Catania.

¹⁰ Cfr. G. LA FACE BIANCONI, *Saperi essenziali e conoscenze significative: il “Largo concertato” nel Macbeth di Giuseppe Verdi*, in *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di G. Pagannone, Lecce, Pensa MultiMedia, 2010, pp. 147 sg. Sui principi di essenzializzazione e assiologizzazione, cfr. B. MARTINI, *La dimensione progettuale del curriculum: saperi, competenze, pratiche*, in «Pedagogia più Didattica», 2009, 1, pp. 117-122, nonché anche EAD., *Pedagogia dei saperi*, Milano, FrancoAngeli, 2011, pp. 181-190.

Secondo la procedura in tre fasi, il percorso sarà così articolato: ascolto e analisi del brano (fase 1); indagine su fonti e documenti (fase 2); problematizzazione e contestualizzazione dei dati (fase 3).

Fase 1. Ascolto e analisi dell'opera - Il primo passo da compiere è introdurre i ragazzi all'opera di Bellini, *I Puritani*. Sarà opportuno qualche orientamento preliminare sul compositore, sulle vicende artistiche che lo condussero a Parigi, ove soggiornò e compose l'opera.¹¹ Per la stesura del libretto dei *Puritani* Bellini poté valersi della collaborazione con il conte bolognese Carlo Pepoli,¹² poeta ed esule politico in Francia, allora alla sua prima esperienza teatrale; doveva averlo conosciuto nel salotto della nobildonna Cristina Trivulzio di Belgiojoso, prestigioso cenacolo intellettuale parigino al quale presero parte alcuni liberali italiani impegnati nella causa risorgimentale.¹³ Musicista e librettista decisero di rifarsi a un *drame historique* ambientato nell'Inghilterra puritana, *Têtes rondes et Cavaliers* (1833), di Jacques-Arsène Ancelot e Joseph-Xavier-Boniface Saintine,¹⁴ e lo intitolarono *I Puritani*, sull'onda del successo arriso in Italia alla traduzione del romanzo *Old Mortality* di Walter Scott (*I Puritani di Scozia*, 1816). Al centro della vicenda drammatica vi è la tormentata storia d'amore tra Arturo ed

¹¹ J. ROSSELLI, *Bellini* (1996), Milano, Ricordi, 2001²; S. A. WILLIER, *Vincenzo Bellini. A Research and Information Guide*, New York and London, Ashgate, 2009².

¹² Carlo Pepoli (1796-1881), poeta e patriota, partecipò ai moti indipendentisti di Romagna del 1831; dopo essere stato catturato e imprigionato dagli austriaci riuscì a fuggire in Francia. Fu autore di un buon numero di componimenti poetici, alcuni dei quali musicati da Rossini nelle *Soirées musicales* (1835); Giacomo Leopardi nel 1826 gli dedicò un'epistola in endecasillabi sull'ozio universale (*Al conte Carlo Pepoli*, in *Canti XIX*): cfr. A. KÖRNER, *sub voce* 'Pepoli, Carlo' in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 82, 2015, reperibile online all'indirizzo http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-pepoli_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso, 30.09.2019).

¹³ La principessa Cristina Trivulzio di Belgiojoso (1808-1871) occupa una posizione centrale nella storia politica e culturale dell'Italia preunitaria; i tratti della sua biografia sono tracciati dall'incessante impegno verso la causa risorgimentale e dall'attivismo intellettuale testimoniato in un'ampia produzione saggistica e giornalistica. Il suo salotto parigino (sito in Rue d'Anjou) fu luogo d'incontro di eminenti personalità della cultura europea, fra cui Frédéric Chopin, Alexandre Dumas (padre), Heinrich Heine, Victor Hugo, Alexander von Humboldt e George Sand, ma anche di alcuni esuli italiani come Giuseppe Ferrari, Guglielmo Pepe, Alessandro Poerio e Vincenzo Gioberti, che ella protesse e sostenne economicamente: cfr. *Cristina di Belgiojoso. Politica e cultura nell'Europa dell'Ottocento*, a cura di G. Conti Odorisio, C. Giorcelli, G. Monsagrati, Napoli, Loffredo, 2010; anche N. BELLUCCI, *Cristina di Belgiojoso*, in *Vite per l'Unità. Artisti e scrittori del Risorgimento civile*, a cura di B. Alfonzetti e S. Tatti, Roma, Donzelli, 2011, pp. 131-148.

¹⁴ *Têtes rondes et Cavaliers*, «drame historique en trois actes, mêlé de chant», fu rappresentato per la prima volta a Parigi al Théâtre National du Vaudeville il 25 settembre 1833.

Elvira, sullo sfondo la guerra civile inglese tra le fazioni dei Puritani e quella degli Stuart. Bellini e Pepoli ritennero degna di profondo interesse la storia di un condottiero in forza agli Stuart (Arturo), che per aiutare a fuggire in incognito la regina Enrichetta Maria, vedova di Carlo I Stuart e prigioniera nella fortezza puritana, antepone l'imperativo morale al proprio amore, così da sottrarsi alle nozze con la fidanzata (Elvira), di famiglia puritana, che di conseguenza perde il senno. Il lavoro di composizione durò parecchi mesi, l'opera andò in scena il 24 gennaio 1835 al Théâtre Italien di Parigi con un quartetto di voci stellare costituito dal soprano Giulia Grisi (Elvira), dal tenore Giovanni Battista Rubini (Arturo) e dai due bassi, cantante l'uno, profondo l'altro,¹⁵ Antonio Tamburini (Riccardo) e Luigi Lablache (Giorgio), che sarebbero passati alla storia come il 'quartetto dei *Puritani*'.¹⁶

Prima di procedere all'ascolto sarà necessario inquadrare il brano prescelto nell'architettura convenzionale di un melodramma italiano dell'Ottocento, come *I Puritani*, articolato per 'numeri' (arie, duetti, finali), ciascuno dei quali aderisce a schemi formali consolidati. In questo caso si tratta di un duetto, posto a conclusione del secondo atto, subito dopo la straziante scena di follia di Elvira. Esso delinea una situazione drammatica di snodo: Giorgio e Riccardo (rispettivamente basso e baritono nel quadrilatero delle voci cardine del dramma), due militari che hanno assistito sgomenti al delirio di Elvira, sono coinvolti per ragioni diverse nella vicenda: Giorgio è l'autorevole zio di Elvira, Riccardo è il rivale di Arturo giacché della donna innamorato. I due Puritani danno avvio a un tormentato dialogo nel corso del quale il paterno Giorgio induce il giovane e ribollente amico a confessarsi colpevole per aver determinato la fuga di Arturo dalle nozze. Indotto quindi a riconoscere la sofferenza arrecata alla donna amata, Riccardo promette che aiuterà il rivale, a patto di vederlo tornare «all'alba» inerte e vinto; se invece quest'ultimo si mostrerà ostile, prevarranno i valori dell'appartenenza alla causa puritana e del dovere militare. In questa progressione drammatica, la sezione conclusiva del duetto, che in gergo operistico si definisce 'stretta',¹⁷ sancisce il patto di alleanza tra Giorgio e Riccardo e proclama la concordia belligerante dei due militari. Quindi, conviene fare ascoltare

¹⁵ Con 'basso cantante' si designava allora quella tipologia di voce che fu poi correntemente denominata 'baritono', distinta per tessitura e colore dal 'basso' *tout court*.

¹⁶ Cfr. F. DELLA SETA, "I Puritani" di Carlo Pepoli e Vincenzo Bellini. Il libretto e il dramma musicale, «Atti e Memorie dell'Arcadia», III, 2014, pp. 341-359; anche ID., *Introduzione*, in *I Puritani. Opera seria in tre atti di Carlo Pepoli*, ed. crit. a cura di F. Della Seta, Milano, Ricordi («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», 10), 2013, vol. I, pp. XI-XXI.

¹⁷ Cfr. G. PAGANNONE, *Il duetto d'opera nel melodramma dell'Ottocento: forma e dramma*, questa rivista, II, 2012, pp. 55-58. Per la definizione di 'stretta', cfr. *Piccolo glossario di drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi e G. Pagannone, in *Insegnare il melodramma* cit., p. 254.

il brano senza partitura, sollecitando gli studenti a tenere sott'occhio i versi che Bellini ha posto in musica in questa parte dell'opera:¹⁸

GIORGIO (<i>poi</i> RICCARDO*)	}	Suoni la tromba, e intrepido	f
		Io pugnerò da forte,	a
		bello è affrontar la morte	a
		gridando libertà.	x
		Amor di patria impavido	f
		mieta i sanguigni allori;	b
}	poi terga i bei sudori	b	
	e i pianti la pietà.	x	
A 2		[All'alba! all'alba!] all'alba!	
Ri.		Forse dell'alba al sorgere l'oste ci assalirà ... S'ei vi sarà?...	x
GIO.		Morrà!	x
Ri.		Sia voce di terror! patria! vittoria [e onor]!	y y

* il testo della ripetizione affidata a Riccardo presenta modeste differenze nel secondo verso: «tu pugnerai da forte».

A un primo ascolto si focalizzerà l'attenzione dei ragazzi su alcune caratteristiche del testo poetico-drammatico, a cominciare per esempio dalla struttura metrica: si farà notare che sebbene la scelta del metro sia costante (tutti settenari) il sistema delle rime adottato non lo è altrettanto; le due quartine cantate a due voci (entrambe con un primo verso sdrucchiolo seguito da due piani e da un ultimo tronco) sono organizzate nello schema *faax-fbbx*; va quindi sottolineata la rima imperfetta (in realtà una rima 'ritmica') tra i primi versi delle due quartine (intrepido/impavido). Seguono una coppia di versi liberi¹⁹ e due di versi

¹⁸ Cito il testo poetico-drammatico dalla partitura in edizione critica dei *Puritani* cit., vol. II (Atto II, n. 8), pp. 667-692, bb. 267-362. Nell'indicazione delle rime subito a seguire e nello schema più avanti nel testo, f//f «sta per l'uscita sdrucchiola, che nella librettistica italiana ha il valore di una 'rima ritmica', e x per l'obbligatoria uscita tronca a fine strofa»: L. BIANCONI, *Il libretto d'opera*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 87-208: 197.

¹⁹ In questo punto Bellini ritocca i versi di Pepoli (cfr. il testo dell'intero duetto qui in calce alle pp. 169-171, tratto dal libretto della prima rappresentazione dei *Puritani* pubblicato a Parigi da Pihan Delaforest): del verso «All'alba! all'alba! all'alba!» conserva soltanto la ripetizione finale, mentre i versi successivi rappresentano una ripetizione di una porzione di testo già posta in musica in una precedente sezione del duetto.

tronchi entrambi a rima baciata. Un tratto stilistico rilevante è il frequente uso dell'allitterazione della consonante *r* implicata (*tr*, *rt*, *fr*, *gr*, *rg*), che conferisce particolare mordente all'elocuzione. Si guideranno gli studenti a rintracciare alcune parole-chiave: 'libertà', 'patria', 'vittoria', 'onor' si presentano a prima vista come le più rappresentative.

Per quanto concerne la musica, va messa in evidenza la scelta del compositore di affidare un ruolo di spicco alla tromba, col palese intento retorico di creare nell'ascoltatore la suggestione di un'ambientazione militare e guerresca;²⁰ indi, si condurranno gli studenti a cogliere la ricorsività di alcune sezioni melodiche, facilmente riconoscibili all'ascolto: nella fattispecie si rileverà che la sezione musicale iniziale enunciata dalla tromba è successivamente ripresa da Giorgio e poi da Riccardo sui medesimi versi (con una piccola ma non indifferente variante: «*io* pugnerò da forte/*tu* pugnerai da forte»); una terza enunciazione, ma questa volta con i due personaggi che cantano all'unisono, è preceduta da una breve sezione di transizione (ponte) e seguita da una conclusiva (coda).

Una volta acquisita empiricamente la percezione di quest'articolazione formale di massima, si andrà più in dettaglio durante l'ascolto con la partitura, fornendo agli studenti alcuni 'indizi', al fine di aiutarli a comporre una mappa mentale del brano; a cominciare dai caratteri stilistici e formali del preludio strumentale: la melodia della tromba (Es. mus. 1), articolata in due frasi ciascuna di quattro battute, si snoda, a partire dal salto iniziale di quarta ascendente comune ad entrambe le frasi,²¹ secondo le modalità tipiche di una scrittura idiomática,²² tra ritmi puntati e note ribattute, fino a raggiungere il culmine melodico ed espressivo in un arpeggio di ottava che conduce al mi bemolle acuto tenuto sul battere della misura 274 (in *ff* e *sf*):

²⁰ Nel caso specifico la spontanea associazione del timbro della tromba a un'atmosfera guerresca ed eroica si realizza sulla base di un immaginario dove il suono di questo strumento è strettamente collegato all'idea dei segnali militari: cfr. M. BEGHELLI, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003, pp. 57-59.

²¹ Le melodie che iniziano con salti ascendenti di quinta o di quarta sono tipicamente associabili alla tromba naturale la cui tecnica di emissione, basata sulla serie degli armonici naturali, fa sì che l'ambito più grave dello strumento si possa coprire solo per salti.

²² Si definisce idiomática perché restituisce le modalità espressive tipiche della tromba.

Esempio musicale 1 – V. Bellini, *I Puritani*, «Suoni la tromba, e intrepido», parte di tromba solista, batt. 267-275 (trascrizione in suoni reali).

Va altresì sottolineato che gli accenti marziali dello strumento assolo si stagliano contro il tappeto sonoro degli arpeggi di terzine ascendenti e discendenti affidate alla sezione degli archi, la cui funzione di ‘accompagnamento’ è sostenuta ed arricchita dalla ‘fanfara dei corni’, col suo ostinato ritmico (Es. mus. 2) tipico delle marce militari.

Esempio musicale 2 – V. Bellini, *I Puritani*, «Suoni la tromba e intepido», ostinato ritmico dei corni.

Si potrà infine anche notare che la timbrica orchestrale viene ravvivata dall’inserimento dei legni, in funzione di raddoppio delle linee melodiche principali, e dall’impulso delle percussioni che contribuiscono a conferire all’enunciato sonoro una poderosa dinamicità.

Le sezioni melodiche in cui si articola il furore patriottico dei due puritani sono costruite a loro volta sulla base di un codice linguistico e morfologico dominante nel melodramma del primo Ottocento: la cosiddetta *lyric form*, o ‘struttura del cantabile’, che nella sua versione canonica dispone una quartina di versi in 16 battute musicali (due per ogni verso, secondo lo schema: $a_4 a'_4 b_4 a''_4$ ovvero, in alcuni casi, $a_4 a'_4 b_4 c_4$, dove a , b e c indicano i membri della frase melodica e i numeri la loro estensione espressa in battute).²³ Tuttavia, questo schema è abbastanza flessibile e ammette delle varianti che ne ampliano l’estensione fino a 20 battute;²⁴ come nel nostro caso, in cui lo schema diventa

²³ La relazione funzionale che sussiste tra *lyric form* e unità esperienziale dell’emozione è illustrata da L. BIANCONI, *La forma come scuola di sentimenti*, in *Educazione musicale e Formazione*, a cura di G. La Face Bianconi e F. Frabboni, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 89-97.

²⁴ BIANCONI, *La forma come scuola di sentimenti* cit., p. 92, nota 18.

$a_4 a'_4 b_4 b'_4 a'_4$ (Es. mus. 3):

Giorgio [poi Riccardo]

Suoni la tromba e intrepido
io pugnerò da forte,



bello è affrontar la morte
gridando libertà!



Amor di patria impavido
mieta i sanguigni allori;



poi terga i bei sudori
e i pianti la pietà. All'alba!



bello è affrontar la morte
gridando libertà!



Esempio musicale 3 – V. Bellini, *I Puritani*, «Suoni la tromba e intrepido» (si ricorda che il secondo verso nella ripetizione di Riccardo diventa «tu pugnerai da forte»).

La sezione di transizione (o ponte) occupa le successive otto misure (bb. 320-327) e conduce a un apice sonoro tracciato dai versi «Sia voce di terror!/Patria! Vittoria!»; esso apre il varco alla ripresa della sezione melodica iniziale cantata questa volta all'unisono dai due bassi (bb. 328-351). L'alleanza è ormai stretta. Una coda suggella il brano con la reiterazione dei versi «Sia voce di terror!/Patria, Vittoria e onor!». Sarà giusto indicare agli studenti che la terza parte è la più coinvolgente: l'unisono entusiasmo perché conferisce al tema 'da marcia' della stretta le caratteristiche proprie dell'inno di guerra. A questo punto l'insegnante farà riascoltare il brano con la partitura.

Fase 2. Indagine su fonti e documenti - In questa fase si guidano gli studenti a 'costruire la storia' del brano musicale, ossia a inserirlo nella sua trama storica per riferirlo al contesto di produzione e di fruizione. Questo processo costruttivo ha inizio col reperimento, il vaglio e la classificazione delle fonti. Esse sono tracce del passato che assumono lo *status* di fonti nel momento in cui lo storico, interrogandole, vi attinge delle informazioni. Il docente nel selezionarle dovrà trasporre il proprio sapere esperto in vista degli obiettivi formativi da conseguire, in funzione delle operazioni cognitive che quelle fonti consentono e delle concettualizzazioni e problematizzazioni che inducono.

A partire dal brano di Bellini, l'indagine su fonti e documenti potrebbe incentrarsi sulla scelta di alcune lettere del compositore e su una selezione di recensioni dalla ricca rassegna stampa relativa alle 17 repliche dei *Puritani* a Parigi (dal 24 gennaio fino al 2 aprile 1835). I carteggi belliniani sono prodighi d'informazioni sul processo compositivo della stretta; si sceglieranno le lettere più esaurienti, a partire da queste:

- la lettera del 5 gennaio 1835 indirizzata all'amico fraterno Francesco Florimo: Bellini scolpisce il carattere del duetto Giorgio-Riccardo scrivendo che esso «è di un liberale che fa paura»;²⁵
- la lettera del gennaio 1835 inviata al librettista Carlo Pepoli: gli comunica che «il duetto è venuto magnifico», prefigurargli che «lo squillo delle trombe farà tremare di gioia *i cuori liberi* che si troveranno in teatro [...]»; e conclude la formula dei saluti con un emblematico «Viva la Libertà!!!»;²⁶
- la lettera del 26 gennaio 1835 inviata a Vincenzo Ferlito all'indomani del debutto dei *Puritani*: il compositore descrive l'entusiasmo acceso in sala al compiersi di «Suoni la tromba, e intrepido»: un successo «marcato di applausi, e che applausi!!! Ad un duetto di due bassi fra Lablache e Tamburini, che li rese tutti come matti, vollero fuori gli attori, vollero fuori il maestro (contro tutti gli usi), e al mio sortire tutte le signore applaudirono, sventolando i loro fazzoletti, e gli uomini agitando i cappelli in aria».²⁷

Dalla nutrita rassegna stampa si potranno selezionare tre recensioni dell'opera che inquadrano l'orizzonte di attesa del pubblico che accolse *I Puritani* a Parigi: servirà a evidenziare che quando Bellini scrive «tutti i Francesi erano diventati matti» traduce nei fatti un giudizio abbastanza comune, espresso sia da un cronista nel «*Courrier des Théâtres*» del 25 gennaio 1835 («au duo du second acte, entre Lablache et Tamburini, l'assemblée est devenue folle»), sia da un altro nella «*Gazette musicale de Paris*» del 1° febbraio 1835 («la cabalette a fait une explosion foudroyante»), nonché da un terzo cronista che nella «*Gazette musicale de Paris*» del 1° febbraio 1835 non stenta a ricondurre l'esultanza dei francesi a uno slancio di patriottismo all'insegna dell'antica contrapposizione tra Francia e Inghilterra: («[...] lorsque les deux chanteurs ont entonné de toute la puissance de leur voix une *stretta* ou une sorte de chanson guerrière [...] l'effet a été magique, électrique. On eût dit une déclaration de guerre à l'Angleterre. Sonnez la trompette ou battez le pas de charge et soyez assurés de faire tressaillir tout ce qui est français»)²⁸.

²⁵ Lettera di Vincenzo Bellini a Francesco Florimo, 5 gennaio 1835, in V. BELLINI, *Carteggi*, ed. crit. a cura di G. Seminara, Firenze, Olschki, 2017, p. 450.

²⁶ Lettera di Vincenzo Bellini a Carlo Pepoli, [dopo il 5] gennaio 1835, in *Carteggi* cit., p. 451.

²⁷ Lettera di Vincenzo Bellini a Vincenzo Ferlito, 26 gennaio 1835, in *Carteggi* cit., p. 454.

²⁸ Le tre recensioni si leggono in M. EVERIST - S. HIBBERD - W. ZIDARIC, *Vincenzo Bellini, I Puritani: dossier de presse*, in *Vincenzo Bellini et la France. Histoire, création et réception de l'œuvre*, Actes du Colloque International (Paris, Sorbonne, 5-7 novembre 2001), a cura di M. R. De Luca - S. E. Failla - G. Montemagno, Lucca, LIM, 2008, pp. 418, 432, 434; nello stesso volume, cfr. anche W. ZIDARIC, *La réception de I Puritani dans la presse parisienne*, pp. 367-403.

Indirizzare verso questo potenziale informativo della documentazione serve per predisporre la fase durante la quale si educano gli allievi a interrogare le fonti e a rilevare i dati. Questo lavoro si potrà svolgere in forma di lezione dialogata o, in forma più strutturata, ricorrendo al questionario (o all'elaborato scritto).

Fase 3. Problematizzazione e contestualizzazione dei dati - La terza fase è sempre la più delicata perché conduce al momento dell'interpretazione dei dati. Nel lavoro dello specialista è un momento creativo che deve però essere fondato scientificamente. Lo storico di professione, infatti, non si limita solo a rilevare i dati dalle fonti, ma li interpreta; ciò implica il più rigoroso pensiero critico. Il lavoro didattico punterà pertanto a problematizzare gli elementi emersi dall'elaborazione cognitiva del materiale sonoro (struttura melodica del brano, impeto ritmico, robusta orchestrazione ecc.) e di quanto evinto dall'indagine sulle fonti documentarie (la ricerca da parte di Bellini e Pepoli di connotare la stretta del duetto con una particolare 'tinta' espressiva, non a caso definita «liberale»; la reazione entusiastica, 'elettrica', del pubblico parigino). Focalizzando l'attenzione proprio sul significato della parola 'liberale' («fautore della libertà, che professa e propugna principi di libertà, ma anche «che manifesta animo e sentimenti liberi o ne è espressione»),²⁹ si potrà chiedere agli alunni se esso si associ a un brano del genere e perché. Si aiuteranno gli alunni sia a correlare i dati, sia a trovare soluzioni alle domande attraverso la consultazione di altro materiale bibliografico (fonti indirette), o anche attraverso l'ascolto di altri brani con caratteristiche stilistiche simili o analoghe. Ad esempio: alcuni canti della tradizione innodica che si dispiega dalla Rivoluzione francese in poi, come la Marsigliese; oppure alcuni cori operistici, come quelli verdiani, che per slancio ritmico e uso ostentativo del canto all'unisono sarebbero poi stati assimilati alla più consolidata tradizione patriottica.³⁰ Si educano così gli alunni a contestualizzare le informazioni acquisite nel corso della ricerca.

Quest'attività si potrà svolgere in collaborazione col docente di Storia; dal punto di vista storico la contestualizzazione dei dati e le indagini effettuate offrono spunti preziosi per approfondire sia l'esperienza di alcuni intellettuali liberali (come Carlo Pepoli, Vincenzo Gioberti, Guglielmo Pepe, solo per citarne alcuni) fuoriusciti dall'Italia per motivi politici ed esuli in Francia, sia il ruolo svolto dal melodramma nel dar voce alle legittime aspirazioni di coloro che vis-

²⁹ Cfr. *sub voce* 'liberale' in *La cultura italiana - Vocabolario Treccani online* all'indirizzo web <http://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/liberale/> (ultimo accesso, 30.09.2019).

³⁰ Cfr. P. GOSSETT, *Le 'edizioni distrutte' e il significato dei cori operistici nel Risorgimento*, «Il Saggiatore musicale», XII, 2005, pp. 339-387: alla formazione dell'identità nazionale italiana non poco contribuì un repertorio di cori e inni patriottici pubblicati a Milano sull'onda delle Cinque giornate (19-22 marzo 1848); tra questi si rintraccia un inno composto da Giuseppe Verdi, su testo di Goffredo Mameli, dal titolo *Suoni la tromba* per coro di voci maschili a cappella (pp. 349-355).

sero le tensioni politiche e sociali durante il Risorgimento: alcuni capolavori della musica d'arte europea, come *I Puritani* di Bellini, in virtù delle loro specifiche caratteristiche drammatico-musicali furono recepiti come espressione delle istanze di libertà.³¹ Nel temperamento drammatico rappresentato sulla scena dai due personaggi, uniti da un patto stretto sotto giuramento e pronti a lottare per la patria in nome dell'onore e della lealtà, si colgono gli elementi ricorsivi di una sintassi comunicativa, fatta di passioni e di sentimenti, che nutre l'idea di nazione e di popolo e che la musica corroborò in modo potente ed efficace. Spesso al fine di contenere gli eccessi d'entusiasmo patriottico nei teatri, la censura interveniva preventivamente sui testi dei libretti: ciò avvenne, ad esempio, in occasione del debutto a Milano dei *Puritani* (Teatro alla Scala, stagione di carnevale 1835-36), quando la polizia austriaca non esitò a censurare alcune parti della famigerata stretta, mutando la parola «patria» in «Anglia» e «libertà» in «lealtà» (Fig. 1).

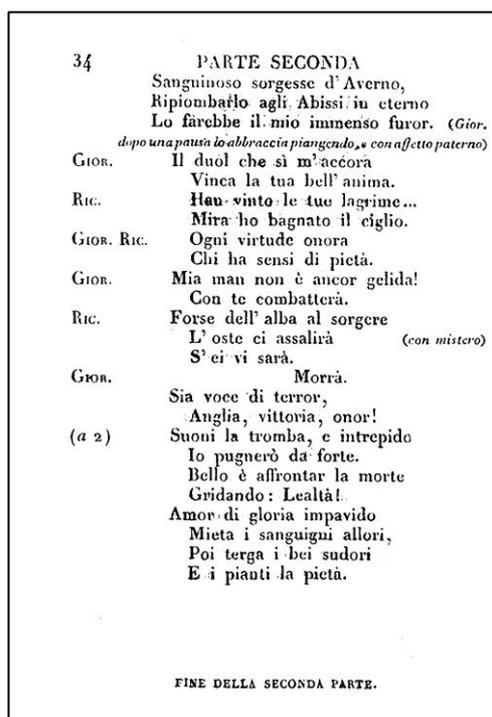


Figura 1 – *I Puritani e i Cavalieri* (libretto per l'allestimento al Teatro alla Scala, stagione di carnevale, 1835-1836), Milano, Pirola, 1835, p. 34.

³¹ Cfr. A. M. BANTI, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000; ID., *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Roma - Bari, Laterza, 2011, pp. 3-50; anche C. SORBA, *Il melodramma della nazione: politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma - Bari, Laterza, 2015, pp. 98-172.

A conclusione di questa fase di lavoro si proporrà agli allievi l'ascolto dell'intero duetto dei due bassi, così da metterne in evidenza l'organizzazione formale complessiva articolata in tre sezioni (di cui la stretta rappresenta la terza).³² Nella prima (Andante sostenuto/Allegro giusto, bb. 1-85) i due personaggi dialogano su una medesima melodia anticipata dal corno nelle battute iniziali: Giorgio, nel tentativo di convincere Riccardo a render salva la vita al rivale Arturo («Il rival salvar tu devi»), lo incalza affinché egli ammetta la sua responsabilità nella fuga della regina «prigioniera». Nella sezione successiva (Andante assai/Allegro giusto/Allegro maestoso, bb. 86-265) il cambio di metro (dal 4/4 del movimento iniziale si passa al 3/4) e le sincopi ricorrenti affidate agli archi esprimono un mutamento nel tono del dialogo sonoro, che si fa più inquieto e tormentato: Giorgio prospetta all'interlocutore le dolorose conseguenze che la morte di Arturo avrebbero sulla povera Elvira («Se tra il buio un fantasma vedrai»). Il ritorno al ritmo binario e il prolungato accompagnamento con arpeggi di terzine restituiscono un clima di ritrovata distensione e segnalano che una svolta è intervenuta nel confronto tra i due interlocutori: nonostante Riccardo abbia tentato di contrapporsi caparbiamente, alla fine le parole di Giorgio fanno breccia nella sua ostinazione ed egli si ravvede dall'intento di vendetta su Arturo («Han vinto le tue lacrime»). L'accordo appena raggiunto deve sottostare tuttavia a una clausola militaresca («Forse dell'alba al sorgere») che Riccardo enuncia su un tappeto sonoro nervoso ed incalzante realizzato col tremolo degli archi bassi e gli accordi staccati dei violini e dei fiati: egli risparmierà il rivale a patto che questi desista dal partecipare all'offensiva nemica che si sospetta imminente. Nella sezione conclusiva (Più Maestoso/Più risoluto, bb. 267-362) l'inno militare introdotto al suono della tromba solista («Suoni la tromba e intrepido») suggella il raggiungimento del completo accordo tra Giorgio e Riccardo.

Si delinea così il significato drammatico della stretta: essa si giustifica quale sublimazione dell'amore frustrato di Riccardo in impeto eroico, ossia come una svolta assai coerente nello svolgimento del dramma.³³

³² Cfr. il testo dell'intero duetto qui in Appendice alle pp. 169-171.

³³ Giova qui sottolineare che fino alla vigilia del debutto dei *Puritani* il duetto Giorgio-Riccardo precedeva la scena della follia di Elvira; fu scelta di Bellini quella d'invertire la successione e di concludere il secondo atto con la stretta dei due bassi. Le ragioni della scelta sono dettagliatamente esposte dal compositore catanese in una lettera a Florimo del [26] gennaio 1835 (*Carteggi* cit., p. 455): «d'opera l'abbiamo divisa in tre atti, mettendo l'aria della Grisi avanti il duetto dei due bassi, e dopo tal pezzo che chiude l'atto II, perché non vi era effetto che potea resistere a quello che fa il duetto»; cfr. anche F. DELLA SETA, *Introduzione* cit., p. XXII.

COSTRUIRE SEQUENZE NARRATIVE: LO *STORYTELLING*

A questo punto gli studenti avranno acquisito diversi elementi necessari a ricostruire il *sensu storico* dell'opera. Attraverso un lavoro di rielaborazione critica, tuttavia, l'insegnante deve educarli a selezionare i contenuti, a saperli organizzare e appropriarsene, al fine di favorire la reticolarizzazione delle conoscenze, cioè quella fase del processo di comprensione nella quale s'inserisce l'«oggetto» musicale studiato in una rete cognitiva e culturale più ampia e se ne ricostruisce il senso profondo.³⁴ Anche in questo caso, si può procedere in diversi modi: una lezione dialogata in cui si cerca il confronto diretto con gli allievi, oppure prove più strutturate come l'elaborato scritto. Quest'ultimo lavoro si potrà articolare in forma di *storytelling*, un dispositivo di apprendimento “generativo di significato” focalizzato sulla narrazione, ossia sulle stesse strategie da sempre impiegate dagli uomini per dare significato alla realtà. Esso implica diverse attività di tipo riflessivo, a partire da quella sulla struttura da dare a una sequenza narrativa (*storyboard*).³⁵ La narrazione corrobora il processo di apprendimento, perché stimola il pensiero critico e sollecita l'allievo a ordinare i fatti nel trasmettere il passato. Bruner ne ha accertato tutto il valore conoscitivo nelle metodologie di apprendimento attivo: costruire contesti narrativi di natura storiografica nel processo di comprensione favorisce il definitivo assetto delle conoscenze.³⁶

L'avvio al processo narrativo può scaturire dall'intersecazione di spunti emersi dall'elaborazione cognitiva nella fase di ascolto e dall'indagine su fonti e documenti. L'abbrivio a questo lavoro potrà essere anche di natura ‘visiva’, ossia attraverso un'immagine proposta dall'insegnante. Mi limito qui a suggerirne una, relativa a una testimonianza ricavata da uno dei tanti allestimenti dei *Puritani* nei teatri d'Europa: l'incisione che ritrae i due personaggi, Giorgio e Riccardo, durante una recita dell'opera al Theater an der Wien di Vienna nel 1837 (vd. Fig. 2). L'analisi della loro posa “plastica”, per esempio, potrebbe fungere da *incipit* al processo di contestualizzazione del brano in forma di *storytelling*.³⁷

³⁴ Sul processo di reticolarizzazione delle conoscenze, cfr. G. LA FACE BIANCONI, *La linea e la rete. La costruzione della conoscenza in un Quartetto di Haydn*, in «Finché non splende in ciel notturna face». *Studi in memoria di Francesco Degrada*, a cura di C. Fertoni, Milano, LED, 2009, pp. 225-250.

³⁵ La valenza pedagogica del ‘narrare’ è molto ben documentata in ambito letterario, basti pensare agli studi di B. BETTELHEIM, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicanalitici delle fiabe* (1976), Milano, CED, 1977 o a C. NASH, *Narrative in culture*, London, Routledge, 1990.

³⁶ J. BRUNER, *La mente a più dimensioni*, Roma - Bari, Laterza, 2003, pp. 15-56 e 149-182.

³⁷ Alcuni spunti per elaborare sequenze narrative in forma di *storytelling* (anche in versione *visual* o *digital*) si leggono nel volume: G. TADDEO, *La componente esperienziale e narrativa nell'apprendimento. Lo storytelling come pratica di rielaborazione culturale*, «REM. Research on Education and Media», 1-2, 2009, pp. 267-283.



Figura 2 – Incisione: Joseph Staudigl (Giorgio) e Johann Baptist Pischek (Riccardo), *I Puritani*, Theater an der Wien, 14 novembre 1837.

Altri spunti narrativi potranno offrirsi dallo studio del contesto di ricezione di «Suoni la tromba, e intrepido»; il brano può essere messo in relazione a uno dei fatti più celebri nella storia della musica, quello che vede protagonista la principessa Cristina Trivulzio di Belgiojoso, promotrice nel suo famoso salotto parigino, tra il 1836 e il 1837, di una sfida tra sei grandi fuoriclasse della scena pianistica europea: Franz Liszt, Frédéric Chopin, Sigismund Thalberg, Johann Peter Pixis, Henri Herz, Carl Czerny, invitati a rivaleggiare sulla tastiera ciascuno con una variazione sul tema della celebre stretta dei due bassi. L’evento fece clamore (non a caso fu appellato accademia *monstre* dalle cronache del tempo), soprattutto per il “duello” pianistico tra Liszt e Thalberg, all’apice della fama in quegli anni. Ne risultò un pezzo da concerto dal titolo *Hexaméron. Morceau de Concert. Grandes Variations de bravoure pour piano sur la marche des «Puritains»*; a ricondurre l’estemporaneità dell’evento esecutivo entro i confini della tradizione musicale scritta fu compito di Liszt che si assunse l’onere di comporre l’Introduzione, la versione pianistica del tema, la variazione n. 2, alcuni passaggi di transizione tra le variazioni e il Finale; a Thalberg spettò la variazione n. 1, a Pixis la n. 3, a Herz la n. 4, a Czerny la n. 5 e infine a Chopin (che tardò nella consegna, come documentano i carteggi della principessa Belgiojoso) la n. 6. Ma non solo, in ragione della fama di quel tema marziale, Liszt avrebbe in seguito approntato una versione dell’opera per due pia-

noforti e una per pianoforte e orchestra, quest'ultima eseguita in occasione di un concerto al Gewandhaus di Lipsia nell'inverno 1839-40.³⁸ In definitiva, occorrerà sottolineare che nell'*Hexaméron* convivono non solo i tratti dell'evento storico-artistico significativo (l'accademia Belgiojoso) ma anche le peculiarità espressive di un'opera musicale (racchiuse nel tema di «Suoni la tromba e intrepido») che avrebbe continuato a risuonare nell'orizzonte estetico di tutti i tempi.

Nel ricomporre in una narrazione storiografica la dialettica necessaria tra opera ed evento, gli alunni avranno imparato ad avviare un processo conoscitivo aperto in varie direzioni, a costruire le loro competenze attraverso una vasta rete di conoscenze di cui sia le opere d'arte musicali, con la loro insopprimibile componente estetica, sia gli eventi musicali, consegnati a una documentazione ricostruita e contestualizzata, rappresentano i principali snodi.

mdeluca@unict.it

³⁸ Cfr. *The Liszt Companion*, ed. by B. Arnold, London, Greenwood, 2002, pp. 311-313.

APPENDICE

C. PEPOLI – V. BELLINI, *I Puritani e i Cavalieri* (1835)
Parte II, scena IV

SCENA IV

GIORGIO *osserva all'intorno; poi afferra pel braccio RICARDO come uno che parlando mostra sapere un suo grave segreto*

DUETTO

- GIO. Il rival salvar tu devi[,]
 il rival salvar tu puoi.
 RI. Io nol posso...
 GIO. Io nol posso... Tu non vuoi?
 RI. No!
 GIO. No! Tu il salva!
 RI. No! Tu il salva! Ei perirà...
 GIO. Tu quell'ora ben rimembri
 che fuggi la prigioniera?
 RI. Sì...
 GIO. Sì... D'Artur fu colpa intera?...
 RI. Tua favella ormai... (*quasi sdegnandosi*)
 GIO. È vera! (*con dignità paterna*)
 RI. Parla aperto!... (*come sopra*)
 GIO. Ho detto assai! (*come sopra*)
 RI. Fu voler del Parlamento
 se ha colui la pena estrema.
 Dei ribelli l'ardimento
 in Artur si domerà.
 Io non l'odio, io nol pavento,
 ma l'indegno perirà.
 GIO. Un geloso e reo tormento
 or t'invade e acceca... Ah trema!
 Il rimorso e lo spavento
 la tua vita strazierà...
 Se il rival per te fia spento
 un'altra alma il seguirà!
 RI. Chi?
 GIO. Chi? Due vittime farai,
 e dovunque tu n'andrai

l'ombra lor ti seguirà!

Se tra il buio un fantasma vedrai
bianco, lieve, ... che geme e sospira
sarà Elvira, che mesta s'aggira,
e ti grida: io son morta per te.

Quando il cielo è in tempesta più scuro,
s'odi un'ombra affannosa che freme,
sarà Artur che t'incalza, ti preme,
ti minaccia de' morti il furor!

Ri. Se d'Elvira il fantasma dolente
m'apparisca e m'incalzi e s'adiri,
le mie preci, i singulti, i sospiri
mi sapranno ottenere mercé.

Se l'odiato fantasma d'Arturo
sanguinoso sorgesse d'Averno,
ripiombarlo agli abissi in eterno
lo farebbe il mio immenso furor!

*(Giorgio dopo una pausa lo abbraccia
piangendo e con affetto paterno)*

Gio. Il duol che sì mi accora
vinca la tua bell'anima...

Ri. Han vinto le tue lacrime...
Mira... ho bagnato il ciglio.

A 2 { Chi ben la patria adora
onora la pietà.

Ri. Se inerme ed in periglio...
salvo ei per te sarà.

Gio. Sì; il salva!...

Ri. Sì; il salva!...E dall'esiglio
contro la patria libera
se armato ei qui verrà?...

Gio. Mìa man non è ancor gelida,
con te il combatterà.

Ri. Forse dell'alba al sorgere *(con mistero)*
l'oste ci assalirà...

S'ei vi sarà?...

Gio. S'ei vi sarà?...Morrà!

Sia voce di terror
patria, vittoria, onor!

} Testo non
musicato da
Bellini

- A 2 { Suoni la tromba, e intrepido
io pugnerò da forte,
bello è affrontar la morte
gridando libertà.
Amor di patria impavido
mieta i sanguigni allori;
poi terga i bei sudori
e i pianti la pietà.
- Ri. All'alba!
Gio. All'alba!All'alba!
A 2 All'alba!All'alba!All'alba!
Alba che surgi a un popolo
che a libertà s'affidi[,]
giuliva a lui sorridi
nunzia d'eterno sol.
Alba che surgi ai perfidi
tiranni della terra,
sii nunzia a lor di guerra,
alba d'eterno duol.
(stanno per separarsi; nel fondo della scena Giorgio si rivolge a Ricardo, e lo prende per mano)
- Gio. Il patto è già fermato,
se Artur è inerme o vinto?...
- Ri. Avrà pietà e conforto...
- Gio. Se vien ascoso e armato?...
- Ri. Ei sarà avvinto e morto!
- } Testo non musicato da Bellini