

ELISABETTA FAVA

Torino

VOCI NON UMANE E ORECCHI PER SENTIRLE.
L'INCIPIIT DELLA NOTTE SUL MONTE CALVO SECONDO
MUSORGSKIJ E RIMSKIJ-KORSAKOV

1. *Un esperimento per comprendere l'importanza dei timbri orchestrali*

Il 'fantastico' è tra i concetti più sfuggenti e polimorfi della moderna cultura occidentale; la musica è, fra le arti, la meno riconducibile a contenuti precisi. Proprio per questo, forse, fantastico e musica si sono molto corteggiati e sovrapposti; il fantastico letterario, e ancor più quello teatrale, si richiama di frequente a suggestioni musicali, mentre la musica ha delineato nel tempo un vero e proprio lessico con cui dar voce a situazioni di natura fantastica. Questo lessico si compone principalmente di anomalie melodiche (tendenziale atematismo), di deviazioni dai percorsi armonici consueti e di sperimentazioni timbriche insolite.

Soprattutto quest'ultimo aspetto si può legare in sede didattica a un percorso di guida all'ascolto, inteso soprattutto come guida alla strumentazione. Spesso i ragazzi hanno difficoltà a orientarsi negli impasti orchestrali e ancor più a comprendere le ragioni che hanno portato a determinate scelte timbriche. Può succedere che l'accostamento di esempi tratti da lavori differenti, per quanto giustificato, lasci la sensazione di un paragone aleatorio; per questo mi propongo in questo intervento di suggerire un confronto fra due diverse strumentazioni del medesimo brano: l'intermezzo sinfonico *Notte sul Monte Calvo* di Modest Musorgskij, ristrumentato anni dopo da Nikolaj Rimskij-Korsakov.¹

Come 'impatto ingenuo' l'ascolto colpisce senz'altro anche i ragazzi della scuola media: anzi, non fallisce l'effetto nemmeno con i bambini, tanto che il brano fa parte di *Fantasia* di Walt Disney (1940),² dove è accompagnato da una sequenza animata memorabile, col diavolo che stende le sue ali nere sopra il cielo, oscurandolo come nel *Faust* di Murnau (1926), e la danza macabra a seguire.³

¹ Sull'autografo Musorgskij scrive «интермедия» (*intermedija*) tra parentesi quadre; la versione Rimskij-Korsakov invece ha dato corso alla denominazione di 'fantasia'; in nessun caso si trova invece 'poema sinfonico' (cfr. anche più avanti, nota 23).

² Si tratta dell'arrangiamento di Leopold Stokowski, basato a sua volta sull'unica versione circolante all'epoca, quella di Rimskij Korsakov.

³ Persino in questo caso, però, l'impressione indelebile di paura provata da bambini non toglie che solo da adulti si possa apprezzare compiutamente la ricchezza di spunti che ispirano il disegno, a partire appunto dal *Faust* di Murnau a cui la sequenza rende un evidente omaggio fino alla sapiente ripresa dell'iconografia relativa ai cavalieri dell'Apocalisse, alla danza macabra e alla 'caccia selvaggia' del romanticismo tedesco.

Tuttavia nella sua completezza il discorso che sto per affrontare si presta in modo più specifico alle ultime classi del liceo o ai corsi universitari; solo a questo livello, infatti, può essere recepito analiticamente e collegato anche in modo interdisciplinare con la categoria del fantastico; inoltre si può supporre che a quest'età gli studenti possiedano già nozioni basilari di strumentazione, premessa indispensabile a un'adeguata comprensione. L'obiettivo che ci si propone dal lavoro su questi due testi è in primo luogo familiarizzare gli studenti con alcune finzze di strumentazione, ma ancor più mostrare come la scelta del 'colore' non sia affatto arbitraria né casuale, ma anzi, finalizzata a esiti ben precisi e calcolati: che nel caso presente, si vedrà, producono infatti due diverse immagini di fantastico, pur partendo dalla medesima composizione.

2. Piccola introduzione al fantastico

Suggeriamo una breve premessa sulla nozione generale di 'fantastico', che in letteratura ha avuto moltissime declinazioni e quasi altrettanti contributi critici ed ermeneutici. Questa premessa può portare da un lato a sviluppare il discorso in termini interdisciplinari, autonomamente o in collaborazione con colleghi di letteratura o/e di arte; dall'altro mette in campo alcune osservazioni utili a comprendere meglio il tipo di strumentazione adottato e le sue finalità espressive.

Il fantastico è oggetto di due macro-interpretazioni fondamentali: una massimalista e una più restrittiva. La prima tende a identificare col fantastico qualsiasi contenuto che esuli dal realismo, includendovi mito, mitologia, favola, fantascienza, fantasy e via discorrendo; la seconda si è sforzata, nel tempo, di individuare ciò che meglio possa distinguere il fantastico propriamente detto dal meraviglioso, dall'onirico, dall'arabesco e da concetti affini sì, ma non completamente sovrapponibili.⁴

Ecco allora che scrittori e critici, da Nodier⁵ a George Sand⁶ a Victor Hugo,⁷

⁴ Su questa polivalenza del fantastico è utile anche la lettura del saggio di Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli, Torino, Einaudi, 2017: si tratta di un corso universitario, pubblicato postumo, molto prezioso per comprendere le mutazioni dell'idea di soprannaturale del meraviglioso classico-antico al fantastico post-illuministico.

⁵ C. NODIER, *Du fantastique en littérature*, «Revue de Paris», Paris, Au Bureau de la revue de Paris e chez Levavasseur, 1830, pp. 205-226.

⁶ G. SAND, *Essai sur le drame fantastique*, «Revue des Deux Mondes», 1839, serie 4, tome 20, ora anche in *George Sand critique*, a cura di C. Planté, Tusson, Du Lérot, 2006, pp. 53-117.

⁷ V. HUGO, *Le Promontoire du Songe* (1863), Paris, Gallimard, 2012.

da Castex⁸ a Caillois⁹ a Todorov,¹⁰ hanno generalmente identificato il fantastico con l'intersezione di due mondi incompatibili, la cui inaspettata compresenza è razionalmente inspiegabile ed emotivamente inquietante: e per di più non è completamente risolta, perché ci lascia di fatto nel dubbio sull'autenticità e credibilità di ciò che abbiamo visto. È proprio questa l'«esitazione» di cui parla Todorov nel suo celebre e discusso saggio, e che già Fëdor Dostoevskij aveva colto un secolo prima in una fulminea analisi sulla *Donna di picche* di Puškin, in cui l'autore costringe «quasi» il lettore a credere nel sovrannaturale, ma lo lascia di fatto nell'impossibilità di decidersi.¹¹

Quali che siano le effettive possibilità semantiche della musica, il fantastico vi ha sempre fatto ricorso, riconoscendole quindi la capacità di proiettarci in un'altra dimensione, di rendere plausibile l'evocazione di ciò che, detto solo a parole o rappresentato sulla nuda scena, sembrerebbe soltanto impossibile e forse ridicolo: basta invece soltanto un suono lontano, sommesso, indefinito, per entrare in uno stato d'animo sospeso e incerto fra ragione e immaginazione; trasformata in sostanza sonora, la visione acquista un fortissimo potere suggestivo. La capacità di suggerire senza determinare, croce e delizia del linguaggio musicale, si rivela quindi preziosissima nell'ambito del fantastico. Non solo: usando sapientemente i propri mezzi, la partitura riesce a far propria quell'oscillazione di cui si diceva poco prima fra un minimo e un massimo di inquietudine, fra il turbamento e il terrore, scorrendo via via lungo tutta la gamma delle possibilità. Dove ci si attende una melodia, ecco figure nebulose e indecifrabili, perché troppo rapide, o troppo veloci, o troppo poco cantabili; dove la logica armonica immagina una concatenazione, ecco il discorso sterzare in modo inatteso. Anche i timbri collaborano a spiazzare l'ascoltatore, inseguendo effetti mai sentiti, reclutando strumenti nuovi o facendo suonare quelli classici in modo insolito (suoni armonici, uso di sordini e così via). Proprio quest'ultimo aspetto sarà centrale da questo momento in poi nel nostro discorso, che passa ora al confronto effettivo fra due brani in cui sono proprio le varianti di timbro, di tocco, di colore a produrre diversi risultati e, di conseguenza, una diversa percezione del fantastico stesso.

⁸ P.-G. CASTEX, *Le Conte fantastique en France de Nodier au Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, p. 8.

⁹ R. CAILLOIS, *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli 1984, *passim*

¹⁰ T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

¹¹ «Il fantastico deve a tal punto sfiorare il reale da costringervi *quasi* a crederci. Puškin, che ci ha dato quasi tutte le forme dell'arte, scrisse *La dama di picche* – vertice nell'arte del fantastico. [...] Voi credete che davvero Hermann abbia avuto una visione [...]. Non sapete come decidervi: questa visione è un prodotto della natura di Hermann oppure lui è uno di quelli che entrano in contatto con l'altro mondo?»; Fëdor Dostoevskij, *Zapiski o russkoj literature*, Èksmo, Moskva, 2006, p. 435 (traduzione mia).

3. Storia esterna di una partitura sfortunata

L'esempio su cui mi baserò è il passo iniziale della *Noce sul Monte Calvo* (*Noč na Lysoj gore*), confrontato come promesso nelle due versioni di Modest Musorgskij (1867) e di Rimskij-Korsakov (1886). La storia esterna di questa partitura è particolarmente intricata e merita quindi di essere sintetizzata per venire incontro alle esigenze di docenti e discenti. Musorgskij aveva in mente fin dalla prima giovinezza di musicare un sabba di streghe: in una lettera del 26 settembre 1860 riferisce infatti all'amico e mentore Milij Balakirev di essere occupato a scrivere le musiche di scena (in particolare proprio il sabba) per un dramma intitolato *La strega* (*Ved'ma*), scritto da un barone Megden che si è ipotizzato potesse essere anche il committente del lavoro.¹² Per qualche ragione però il progetto andò a monte e anche della partitura non si fece, per il momento, nulla.¹³ Soltanto nel 1867 Musorgskij ne riprese il nucleo centrale, questa volta però in forma autonoma e sinfonica.¹⁴

Nella storia intricata di questa partitura persino il titolo presenta dei problemi di natura filologica e, dato che si trova citato in modi difformi, è utile

¹² M. MUSORGSKIJ, *Literaturnoe nasledie*, vol. I, a cura di A. Orlova e M. Pekelis, Moskva, Muzyka, 1971, p. 50.

¹³ Una lettera in cui Musorgskij difende orgogliosamente il proprio lavoro di fronte a Balakirev, che Michael Stegemann riporta con la data del 24 settembre 1862, basandosi sulle lettere in traduzione tedesca riportate in appendice alla biografia di Kurt von Wolfurt (*Mussorgskij*, Berlin, DVA, 1927, pp. 275-277), è in realtà datata 24 settembre 1867 e si riferisce quindi al brano nella versione della quale cu occuperemo noi; l'equivoco è accresciuto dal fatto che in quest'occasione, così come in una lettera a Rimskij-Korsakov di cui peraltro si è perduto l'incipit e dunque anche la data precisa (WOLFURT, *Mussorgskij* cit., p. 283), Musorgskij usa (con la minuscola) l'espressione «moi ved'my», le mie streghe (al plurale). Vedi M. STEGEMANN, *Original und Verfälschung. Modest Mussorgskys „Nacht auf dem kahlen Berge“*, «Melos/NZfM» 1978, 1, XLV, pp. 11-15: 12 (cfr. con MUSORGSKIJ, *Literaturnoe nasledie* cit., vol I, p. 94 per Balakirev, e p. 95 per Rimskij-Korsakov). Ricordiamo tuttavia che quello di Stegemann è un articolo pionieristico: il primo articolo in assoluto sulla versione 1867 di *Noce sul Monte Calvo* e anche il primo a chiarire la sequenza corretta delle varie redazioni. Oggi sull'argomento si può consultare quanto scrive David Brown nella sua monografia su Musorgskij (*Musorgskij. His Life and Works*, Oxford, Oxford University Press, 2002), in part. alle pp. 82-92.

¹⁴ Nelle sue *Memorie*, Rimskij-Korsakov attribuisce questa ripresa di interesse all'ascolto del *Totentanz* di Franz Liszt, che era stato eseguito a Pietroburgo per la prima volta il 3 marzo 1866, con Anton Herke (maestro di Musorgskij) come solista; se così fu, tuttavia, si trattò soltanto di un interesse verso l'argomento (sabba e *danse macabre*), ma senza uno stimolo concreto sotto il profilo musicale: cfr. anche STEGEMANN, *Original und Verfälschung* cit. p. 13. Che *Noce sul Monte Calvo* sia almeno parzialmente legato alla *Strega* non è del tutto provato né dimostrabile, essendo perduti i manoscritti; tuttavia è lecito supporlo innanzitutto per l'affinità tematica; e poi per la presenza già in *Salammbô* di un tema importante (peraltro presente solo nella redazione della *Fiera di Soročincy*, di conseguenza nella versione di Rimskij-Korsakov che da questa proviene).

fornire qualche informazione. La versione originale del 1867, che fu anche l'unica strumentata dall'autore, fu pubblicata soltanto nel 1968 da Georgij Vasilevič Kirkor col titolo *Noč na Lysoj gore*; l'autografo (oggi conservato nella Biblioteca del Conservatorio di Pietroburgo),¹⁵ tuttavia, riporta la variante *Ivànova noč na Lysoj gore* (*Notte di san Giovanni sul Monte Calvo*) che Musorgskij usò anche nelle lettere in cui annunciava di aver concluso la partitura.¹⁶ Che la notte del sabba fosse proprio quella di san Giovanni, ossia fra il 23 e il 24 giugno, è un dato risaputo del folclore non solo slavo: ancora pochi anni fa un fortunato giallo di Fred Vargas giocava sulle superstizioni legate a questa data e le richiamava fin nel titolo, *La nuit de la Saint-Jean*; quanto alla data alternativa, ossia il sabba del 31 ottobre, è legata al folclore celtico poi trapiantato negli Stati Uniti e quindi estranea alla tradizione russa. Un riferimento esplicito alla notte di san Giovanni come notte di streghe e sortilegi si trova in un volume di novelle di Nikolaj Gogol', *Le veglie alla fattoria di Dikan'ka*. Musorgskij non solo lo conosceva benissimo (anni dopo ne trasse il soggetto per l'incompiuta *Fiera di Soročincyj*), ma aveva preso in considerazione già fra il 1858 e il 1859 l'idea di scrivere un'opera proprio dal racconto intitolato *La sera alla vigilia di san Giovanni* (*Večer nakanune Ivana Kupala*): dove tuttavia compare sì la terribile strega del folclore russo, Baba Jaga,¹⁷ ma non c'è alcuna descrizione di sabba: il sabba si intuisce alle spalle del malcapitato protagonista, a cui però è vietato voltarsi. Perché allora Kirkor elimina 'Ivànova' dal titolo? Molto probabilmente per utilizzare il titolo con cui il brano era circolato fino a quel momento, nella strumentazione di Nikolaj Rimskij-Korsakov, e rendere chiaro il fatto che si trattasse del medesimo brano.

Viene poi la curiosità di sapere qualcosa di più sul 'Monte Calvo': equivalente slavo del Blocksberg tedesco, norvegese e danese, ossia un monte di fantasia che poi i tedeschi identificarono con il profilo brullo e inospitale di

¹⁵ Autografo n.º 1747; la descrizione è reperibile online all'indirizzo <http://biblio.conservatory.ru/Today/Public/Miller02.htm> (ultimo accesso, 17 dicembre 2017). Al termine dell'autografo Musorgskij segnò esattamente le date di stesura: «Concepito nel 1866, cominciata la stesura orchestrale il 12 giugno 1867, finito alla vigilia di san Giovanni, 23 giugno, nel distretto di Luga, podere di Minkino»; cfr. Michael Stegemann cit., p. 13; E. R. REILLY, *The First Extant Version of Night on Bare Mountains*, in *Mussorgskij in memoriam 1881-1981*, a cura di M. H. Brown, Ann Arbor, UMI Press, 1982, pp. 138-39. Cfr. anche la prefazione all'edizione di Pavel Lamm della *Fiera di Soročincyj*, in M. MUSSORGSKY, *Complete Works*, vol. VI, New York, Kalmus, s.d. (ma attorno al 1970), pp. XIII e XXIV.

¹⁶ Lettera del 5 luglio 1867 a Rimskij-Korsakov, in MUSORGSKIJ, *Literaturnoe nasledie* cit., p. 86; lettera del 12 luglio 1867 a Nikol'skij, *ibidem*, pp. 88-89; altre volte Musorgskij usa un'abbreviazione, *Ivànova noč* (cfr. *ibidem*, p. 87; p. 89).

¹⁷ Musorgskij ne farà un ritratto memorabile qualche anno più tardi, nei *Quadri di un'esposizione* (1874); nel 1904 un altro compositore russo, Anatolij Ljadov, dedicò alla strega più temuta del folclore russo il poema omonimo, *Baba Jaga*.

Brocken data la sua conformazione particolarmente brulla e inospitale: isolato, battuto dai venti, avvolto nelle nebbie, disertato dalla natura che lo ha lasciato, appunto, ‘calvo’, è il punto di ritrovo per eccellenza delle streghe, e verrà ancora ripreso nel romanzo *Il maestro e Margherita* di Michail Bulgakov.

Altra precisazione, utile anche a guidare nell’ascolto gli studenti: si trova spesso, nei *booklet* discografici o nelle note di sala, un ‘contenuto’ del brano in quattro sezioni: precisamente: «1. Raduno delle streghe, loro chiacchiere e pettegolezzi – 2. Corteo di Satana – 3. Messa nera – 4. Sabba».¹⁸ Questi quattro momenti non sono annotati esplicitamente sulla partitura, bensì le sono premessi a mo’ di indice sul frontespizio; corrispondono alla descrizione che del pezzo appena terminato Musorgskij diede a Rimskij-Korsakov e a Vladimir Nikol’skij,¹⁹ appena con una variante sulla terza sezione, che nella lettera diventa «Adorazione pagana di Satana».

Ai giovani d’oggi, abituati già da piccoli a divertirsi con le orride effigi di Halloween, non farà particolare impressione l’idea di una partitura ispirata a un sabba: ma ai suoi tempi questa incursione nel brutto e nel maledetto era invece quasi provocatoria. In genere i compositori tendevano ad addolcire i tanti soggetti analoghi che circolarono in età romantica, mentre Musorgskij approfittò scientemente di un soggetto che sovverte le regole per sperimentare una scrittura fuori dagli schemi. Sarà opportuno che gli insegnanti sottolineino l’eccezionalità rivoluzionaria di questi aspetti, e al tempo stesso inscrivano le scene di sabba nel contesto romantico-gotico, facendo passare due messaggi ben chiari: *a parte subiecti*, le regole vanno rotte solo dopo averle apprese, e soltanto a fin di bene; *a parte obiecti*, *Una notte sul Monte Calvo* non è affatto un’apologia delle potenze infernali, ma anzi un modo ardito per mostrarne le brutture senza veli e attenuazioni.

L’entusiasmo di Musorgskij restò umiliato dalle bacchettate di Balakirev,²⁰ che rifiutò di patrocinare la pubblicazione a meno di cambiamenti sostanziali; Musorgskij era convinto che invece non ci fosse una nota da modificare e lasciò orgogliosamente la partitura in un cassetto, in attesa di tempi migliori.²¹ Nel 1872

¹⁸ Musorgskij accluse questi titoli («1. Сбор ведьм, их толки и сплетни. 2. Поезд Сатаны. 3. Чёрная служба. 4. Шабаш», in traslitterazione: 1. Sbor ved’m, ich tolki i spletni. 2. Poezd Satany. 3. Čěrnaja sluzhba. 4. Šabaš») al manoscritto, senza riportarli in partitura, però, ma lasciandoli come sintesi preliminare solo sul frontespizio, ragion per cui Kirkor non le ha riprodotte: sembra evidente, infatti che l’autore avesse preferito lasciarle più come suggestioni che come paletti precisi e come condizionamenti all’ascolto. Nella redazione del *Sogno di Griz’ko*, nel terzo atto della *Fiera di Soročincy*, queste didascalie sono riprese con alcuni ritocchi, per fornire suggerimenti scenici.

¹⁹ Nelle lettere citate, rispettivamente del 5 e del 12 luglio 1867.

²⁰ Musorgskij, lettera del 24 settembre 1867 a Balakireff, in MUSORSGKIJ, *Literaturnoe nasledie* cit., p. 94; cfr. *supra*, nota 12.

²¹ A dire il vero, resta su questo manoscritto autografo un mistero. Come sottolineato in particolare in BROWN (*Musorgskij* cit., pp. 88-89) nella lettera del 5 luglio

il direttore dei Teatri Imperiali Russi, Stepan Gedeonov, propose ai musicisti del Gruppo dei Cinque, a cui apparteneva anche Musorgskij, di scrivere collettivamente un'opera, che si sarebbe intitolata *Mlada*. La vicenda, piena di folclore e di apparizioni fantastiche, conteneva anche un sabba, che Musorgskij si aggiudicò prontamente, pensando di poter finalmente utilizzare *Noč na Lysjoj gore*: però neanche il progetto di *Mlada* andò in porto.²²

Arriviamo così all'ultima tappa della sfortunata partitura: nel 1880, mentre componeva *La fiera di Soročincy*, Musorgskij ebbe infatti l'idea di inserire nel terzo atto una scena di sogno, col protagonista Grizzo che si addormenta e ha un incubo, per il quale viene riutilizzato l'«intermezzo»²³ ancora manoscritto, con la sua musica stregonesca. È interessante ricordare che per questa versione Musorgskij inserì innanzitutto un coro di diavoli e streghe, che parla in una lingua inesistente (idea che riprese dal *Pandaemonium* finale della *Damnation de Faust* di Berlioz); e poi concluse la scena con un tema pacificante, assente nella partitura del 1867. Il tema anticipa in modo impressionante l'attacco del *Sacre du printemps* di Igor' Stravinskij²⁴ ed è presente nella versione di Rimskij-Korsakov, che per la sua orchestrazione si basò proprio sull'autografo della *Fiera di Soročincy*: che, si badi bene, era rimasto allo stadio preliminare di canto e pianoforte, e quindi

a Rimskij-Korsakov (MUSORGSKIJ, *Literaturnoe nasledie* cit., pp. 86-87) Musorgskij riporta due passi del lavoro appena concluso, che però non corrispondono realmente a nessuno dei temi effettivamente presenti nella copia autografa edita da Kirkor, sulla quale pure è apposta la data di completamento del lavoro, appena pochi giorni prima rispetto alla lettera (cfr. *supra*, nota 15). Non può quindi trattarsi di una copia posteriore, eppure non corrisponde alla descrizione che l'autore stesso ne dà di lì a pochi giorni.

²² Per la fase 'Mlada' si rimanda al documentatissimo lavoro di A. GAUB, *Die kollektive Ballett-Oper "Mlada". Ein Werk von Kjuj, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Borodin und Minkus*, Berlin, Kuhn, 1998, in particolare alle pp. 362-376, 391-394 e 467-469.

²³ Questa, come già si è rilevato (vd. *supra* nota 1), è la denominazione riportata sul frontespizio dell'autografo; nella lettera del 5 luglio a Rimskij-Korsakov, Musorgskij parla anche di «muzykal'naja kartina», quadro musicale. In nessuna fonte si trova il termine 'poema sinfonico', che pure è spesso usato nelle presentazioni a carattere divulgativo; forse proprio perché orgoglioso del «charakter rossijski i samobythny» («carattere russo e originale») del brano (lettera del 12 luglio a Nikol'skij, in MUSORGSKIJ, *Literaturnoe nasledie* cit., p. 89) Musorgskij evitò accuratamente una denominazione che doveva suonargli convenzionale e occidentale.

²⁴ L'attacco del *Sacre* cita, come noto, una melodia popolare lituana; Stravinskij lo ricavò probabilmente da un'antologia (A. JUSZKIEWICZ, *Melodje ludowe litenskie*) uscita a Cracovia nel 1900 a cura dell'Accademia delle Scienze. Musorgskij ovviamente non poté aver presente questa fonte; ma forse conosceva la melodia da una raccolta precedente, anch'essa pubblicata a Cracovia proprio durante la stesura di *Soročinskaja Jarmarka* (O. KOLBERG, *Piesni ludu litenskiego*, Kraków, Druk. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1879); cfr. R. TARUSKIN, *Le sacre du printemps. Le tradizioni russe, la sintesi di Stravinsky*, ed. it. a cura di D. Torelli e M. Uvietta, Roma - Milano, Accademia di Santa Cecilia - Ricordi, pp. 65-70.

necessitava forzatamente dell'intervento di uno strumentatore per poter circolare.

Rimskij-Korsakov sapeva dell'esistenza di una prima redazione, perché Musorgskij gliene aveva parlato in modo piuttosto dettagliato a mano a mano che la veniva scrivendo, nel 1867;²⁵ doveva però ritenerla perduta o distrutta,²⁶ come in effetti hanno creduto tutti finché ben 101 anni dopo, è riemerso il manoscritto originale. Utilizzando il *Klavierauszug* della *Fiera di Soročincy*, Rimskij-Korsakov si trovò quindi forzatamente a discostarsi in alcuni punti dall'originale del 1867, che Musorgskij stesso aveva nel frattempo modificato. Non farò quindi un raffronto formale dell'intero brano, che dati questi precedenti non avrebbe un fondamento; mi limiterò invece ad alcune considerazioni sull'attacco, che Musorgskij lasciò sempre immutato e che quindi fa emergere immediatamente una serie di divergenze significative nella strumentazione. Non voglio entrare nella polemica che avvelena sempre il discorso delle revisioni di Rimskij-Korsakov; grazie a Rimskij-Korsakov il brano non restò dimenticato per 80 anni, ma anzi, ispirò Disney che riuscì a renderlo familiare già ai bambini²⁷ e già nel 1933 diede lo spunto a un grafico e disegnatore cinematografico di origine russa appena ventiduenne, Aleksandr Aleksandrovič Alexeev, per ricavare un cortometraggio omonimo di carattere sperimentale, in cui il sabba dà vita a forme fantastiche, tra l'astratto e il surreale.²⁸ Nelle sale da concerto e nelle edizioni discografiche la versione originaria di Musorgskij sta giustamente conquistando il posto che le è dovuto;²⁹ quindi non c'è più ragione di criticare il

²⁵ Cfr. lettera di Musorgskij a Rimskij-Korsakov, 5 luglio 1867, in MUSORGSKIJ, *Literaturnoe nasledie* cit. pp. 86-87.

²⁶ «[U]tračena», come scrive nella prefazione alla partitura pubblicata nel 1886 da Bessel in Russia e da Breitkopf und Härtel in Germania; Rimskij-Korsakov sembra convinto che questa prima versione fosse per pianoforte e orchestra, nel qual caso sembrerebbe dimostrato che non l'aveva mai vista personalmente.

²⁷ In questo caso quello che si ascolta nel film è un arrangiamento dell'arrangiamento, predisposto da Leopold Stokowski per l'adattamento animato.

²⁸ Il cortometraggio fu presentato a Parigi, città adottiva di Alexeev oltre che prima città ad aver compreso pienamente il valore dell'arte russa. La registrazione è ora disponibile in un DVD della Cinedoc (2006), che riunisce un'ampia antologia di lavori di Alexeev sotto il titolo (con grafia alla francese) *Alexeïeff - Le cinéma épingle*, l'estratto con gli otto minuti di *Une nuit sur le Mont Chauve* è disponibile anche su YouTube.

²⁹ Pare che il primo direttore a eseguire la versione originale di Musorgskij sia stato Nikolaj Malko, che a quanto sostengono Michel Calvocoressi e Gerald Abraham portò con sé una copia del manoscritto e la eseguì più volte fra il 1932 (in Inghilterra, secondo Abraham) e il 1933 (in vari paesi, secondo Calvocoressi); cfr. M. CALVOCORESSI, *Modest Mussorgsky: His Life and Works*, London, Rockliff, 1956, p. 74; M. CALVOCORESSI – G. ABRAHAM, *Musorgsky*, London, Dent, 1974, p. 175. Certamente la diresse nel 1971 David Lloyd Jones a Londra con la London Philharmonic, esecuzione di cui resta l'incisione discografica pubblicata l'anno seguente da Philips; poi fu il turno di Claudio Abbado con la London Symphony (1980), in una registrazione Sony tuttora in

lavoro di Rimskij-Korsakov nell'intento di giovare alla causa dell'originale musorgskiano, che ancora nel secondo Novecento continuava a suonare insolito e rivoluzionario alle orecchie del pubblico.³⁰ Mi sembra invece di estremo interesse capire il reale funzionamento di queste due strumentazioni, e le ragioni intrinseche della loro differenza: un discorso che aiuta ad aggiungere una chiosa al vocabolario musicale del fantastico. Il punto di partenza sarà quello dell'“ascoltatore ingenuo” a cui capiti di ascoltare prima l'una e poi l'altra versione orchestrale. Presupposte analoghe condizioni di ascolto, l'impressione sarà nel caso di Rimskij-Korsakov quella di una fantasmagoria, non priva di una sua seduzione, forse un po' sinistra, ma avvincente; nel caso di Musorgskij quella di una musica del terrore, livida e cupa.

4. Dentro la partitura: confronto fra i due esordi

Che cosa produce oggettivamente la suddetta differenza? Non sono le linee melodiche, dato che i temi restano inalterati; e nemmeno le armonie, su cui non ci sono interventi. È ‘soltanto’ la tecnica di orchestrazione, l'uso dei colori dell'orchestra: un elemento importantissimo per il lessico musicale del fantastico, che si è sempre sforzato (fin dagli oracoli monteverdiani e a maggior ragione nell'Ottocento e su su fino ai fantasmi di *The Turn of the Screw* di Britten) di inventare o applicare tecniche inusuali per suonare gli strumenti più familiari (suoni armonici, violini divisi e/o con sordina, ottoni *bouchés*) oppure di ricorrere a timbri rari (si pensi ai crotali nello Scherzino berlioziano del *Roméo et Juliette*) o a strumenti di recente invenzione (com'era la celesta ai tempi dello *Schiaccianoci* di Čajkovskij).

L'organico differisce in alcuni particolari significativi: l'orchestra di Musorgskij³¹ prevede, negli ottoni, oltre a 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni e tuba, anche due cornette, assenti nella partitura di Rimskij-Korsakov; e rinforza le percussioni, usando (oltre ai piatti, alla grancassa e al tam tam presenti anche

commercio; Abbado fra l'altro ha diretto anche la versione "*Fiera di Soročincy*" con i Berliner Philharmoniker, registrandola sempre per la Sony (1995). Oggi le edizioni disponibili in ambedue le versioni sono numerose: segnaliamo quella Naxos diretta da Theodor Kuchar, che ha il vantaggio di raccogliere entrambe. La versione originale è stata registrata di recente anche da Valerij Gergev (2015, Mariinskij); in DVD si può vederne un'esecuzione di Abbado in Giappone con i Berliner Philharmoniker (1994, Berliner).

³⁰ Michael Stegemann è particolarmente severo verso le modifiche apportate da Rimskij-Korsakov, proprio perché quando scrive il suo intervento (1978) la redazione di Musorgskij è ancora sostanzialmente esiliata dalle sale da concerto ed è doveroso cercare di invertire la tendenza: cfr. STEGEMANN, *Original und Verfälschung* cit. pp. 11-15.

³¹ Per la versione originale ci riferiamo alla partitura pubblicata nel 1968 a Mosca dall'editore Muzyka, con curatela di Georgij Kirkor; oggi è disponibile anche una riproduzione anastatica della medesima (München, Höflich, 2007).

nella versione RK³²) anche il triangolo, il tamburino basco e il tamburo. L'abbinamento di trombe e cornette era stato sdoganato da Hector Berlioz, che lo aveva usato negli ultimi due movimenti della *Symphonie fantastique*, ossia *Marche au supplice* e *Songe d'une Nuit de Sabbat*: ed era piaciuto ai compositori del primo Ottocento, che ci trovavano un *pendant* all'uso misto dei corni, naturali e a pistoni; la tromba, infatti, fino a metà Ottocento, era ancora naturale, mentre la cornetta era a pistoni.³³ Affiancare i due strumenti significava poter contare su uno strumento di più facile intonazione senza però rinunciare al timbro della sua variante 'naturale'; tuttavia quando Rimskij-Korsakov si accinse a strumentare il lavoro di Musorgskij, queste considerazioni non erano più attuali, perché ormai si era imposta la tromba a pistoni; e la cornetta, strumento tipicamente bandistico, fu respinta là da dov'era venuta finché Stravinskij non la proiettò definitivamente nella storia della musica affidandole il memorabile assolo nel II quadro di *Petruška*. In M le due cornette fanno una sorta di gioco "di centrocampo", andando a rinforzare ora i corni, ora le trombe, in modo da creare un effetto più marcato e acidulo: si vedano gli interventi sul tempo debole della battuta, a sostegno dei corni, (p. 9, batt. 2-3)³⁴ o quelli in staccato, a sostegno delle trombe (p. 10, batt. 3ss.).

Quanto alle percussioni, sono ancora più marcate di quanto fossero negli ultimi due movimenti della *Symphonie fantastique* di Berlioz, che pure furono per molti versi uno dei modelli della *Notte sul monte Calvo*: il tamburo, assente nel *Songe d'une nuit de Sabbat*, era però stato determinante nella *Marche au supplice*. M lo inserisce, riservandolo peraltro a una sezione inoltrata della composizione, dove gli servirà per amplificare il crescendo e potenziarne anche l'aspetto rumoristico in modo tale da fargli raggiungere non il grado buffonesco tipico delle percussioni 'alla turca', ma un grado impressionante, adatto a suscitare terrore attraverso il parossismo sonoro: altro elemento che a Rimskij-Korsakov sarebbe sembrato sopra le righe e che infatti non viene realizzato nella sua partitura. Triangolo e tamburino basco, poi, mancavano persino in Berlioz: e svolgono un ruolo analogo di estremizzazione e rumorizzazione del crescendo. Premettiamo ancora una curiosità: in cima a M la didascalia prescrive "Vivace", mentre RK usa un'espressione tipica dell'opera romantica tedesca: "Allegro feroce",³⁵ all'atto

³² Per comodità visiva del lettore e per brevità tipografica adottiamo da qui in avanti, quando necessario, le abbreviazioni 'M' per Musorgskij e 'RK' per Rimskij-Korsakov.

³³ Si rinvia, per approfondimenti, innanzitutto al *Grand traité d'instrumentation* di Berlioz, Paris, Lemoine, 1855², pp. 192-198 (dove lo stesso Berlioz disapprova l'uso indiscriminato della cornetta a pistoni anche in passi che non le convengono e in tutti i ballabili di second'ordine); e per una sintesi attuale anche a S. ADLER, *Lo studio dell'orchestrazione*, Torino, EDT, 2008.

³⁴ La numerazione delle battute riparte da capo a ogni pagina, per evitare al lettore un fastidioso conteggio.

³⁵ La dicitura 'Allegro feroce' ricorre in opere come *Der Vampyr* di Heinrich

pratico, però, l'impressione di ferocia è ben più consustanziale a M, ed è quasi come se RK volesse invitare gli esecutori a deformare l'effetto della partitura per renderla più fedele all'originale, sapendo di essersene di fatto allontanato.

Addentriamoci ora nelle due partiture per mettere a confronto le battute iniziali di ciascuna. La versione M comincia come un incubo; la versione RK come un sogno, e ciò non stupisce, se pensiamo che si basa sulla redazione destinata a rappresentare il sogno di Grizko, mentre l'originale voleva proiettarci di colpo negli orrori del sabba. Per ottenere il suo scopo, M attacca in *fortissimo* (violini I, violini II a due parti, viole), mentre RK attacca in *pianissimo* e con i soli violini (I e II): prima differenza.³⁶ A batt. 3 (il computo delle battute in questa parte iniziale è identico in ambedue le versioni) compare un motivo apparentemente nuovo, che in realtà altro non è che l'*augmentatio*, con una semplificazione diastematica, del mormorio rapido degli archi (es. mus. 1a e 1b):

Marschner (1828, Atto I, "Ihr Hexen und Geister"), nel primo atto del *Bergmönch* di Joseph Wolfram (1831), per marcare l'esplosione di collera del cattivo (n.4, attacco); alla fine del primo atto di *Regina* di Albert Lortzing; "Allegro feroce" è anche il coro dei sacerdoti di Baal nell'*Elijah* di Felix Mendelssohn, così come la danza mortale delle Villi nel balletto *Giselle*; fra i casi strumentali, citiamo almeno quello del primo movimento della Sonata in re minore per pf. op. 49 di Carl Maria von Weber. La rassegna vuole solo dare un'idea del tipo di occorrenza legato al termine.

³⁶ Lo scarto fra questi due esordi è stato sottolineato da Michael Stegemann con implicita condanna della manomissione di Rimskij-Korsakov (*Original und Verfälschung* cit., p. 15); ma non sarà superfluo ricordare che Rimskij-Korsakov si basò sulla redazione pianistica (per pianoforte a quattro mani) predisposta da Musorgskij stesso per *Soročinskaja jarmarka* (*La fiera di Soròčincy*), sulla quale non compaiono indicazioni dinamiche in questo primo passo, a parte le forcelle di crescendo e diminuendo in corrispondenza della batt. 5-6, e solo a batt. 14 è segnato il primo *fortissimo* (cfr. M. MUSSORGSKY, *Complete Works* cit., vol. V, p. 175). Non si tratta quindi di una correzione, ma di un'interpretazione: tanto più interessante perché fa notare l'istintiva, innata divergenza nel modo di sentire dei due musicisti. Altra osservazione: nella versione per *La fiera di Soròčincy* il suddetto *fortissimo* coincide con l'entrata del coro, assente invece nel poema sinfonico: l'effetto sorpresa destinato a sottolineare l'ingresso delle voci, che Rimskij-Korsakov trapianta nella propria orchestrazione, era in effetti un elemento nuovo, che forse avrebbe potuto indurre anche Musorgskij a ripensare i rapporti dinamici interni del brano.



Es. mus. 1a – M. MUSORGSKIJ, *Notte sul Monte Calvo*, batt. 1 (violini)



Es. mus. 1b – M. MUSORGSKIJ, *Notte sul Monte Calvo*, batt. 3 (contrabbassi)

In M questo motivo “al rallentatore” viene affidato a violoncelli, contrabbassi (ancora in *fortissimo*), fagotto (*forte*) e timpano (*mezzoforte*, ma marcando ciascuna nota): sicché acquista immediatamente un risalto percussivo. Non altrettanto in RK, dove il timpano differisce la sua entrata e il motivo-*augmentatio* esordisce in *pianissimo* e cresce solo fino al *mezzoforte*. Terza differenza di rilievo: sempre a batt. 3 M fa entrare l’ottavino e due flauti; è un attacco aggressivo, in *forte* e crescendo fino al *fortissimo*; RK invece rinvia l’ingresso dell’ottavino, fa entrare senza trillo, ma su una nota tenuta lunga e soprattutto in *pianissimo* due flauti (niente ottavino!) e due oboi.

In appena quattro battute la percezione sonora è già ben diversificata: M usa gli archi come un mulinello di suoni a cui l’esecuzione in *fortissimo* dà una sonorità cinerea e opaca; RK li fa esordire come evocando un incantesimo, muovendo una bruma sonora; il gioco di semitoni, così spettrale in un caso, si fa pulviscolare nell’altro. Inoltre la pesantezza musorgskiana della seconda idea, col timpano e i bassi sbalzati in rilievo, scurisce il timbro e lo rende percussivo; mentre RK ne ricava addirittura una parvenza di danza, sia pur macabra. E infine in M il fischio lacerante dell’ottavino e dei flauti scagliati sul lungo trillo che a sua volta si sforza al crescendo (batt. 3-4), crea come una voragine sopra la marcatura terrea dei bassi. Riassumendo: sibilo sovracuto, percussioni, mulinello cinereo da una parte; appoggio lieve di due coppie di legni, staccato d’archi, volteggio imprendibile dei violini dall’altra. Che l’effetto sia diverso, dunque, non dipende da sensazioni transitorie e soggettive, ma da una precisa stratificazione timbrica e da una sorvegliatissima distribuzione dei pesi sonori.

Proseguiamo ancora per qualche battuta per verificare se questo disegno proceda in entrambi i compositori in modo coerente. Alle batt. 5-6, quando il mulinello degli archi è arrivato al *fortissimo* indicato con tre *f*, compare ai fiati un

tema nuovo (es. mus. 2):



Es. mus. 2 – M. MUSORGSKIJ, *Una notte sul Monte Calvo*, batt. 5-6 (oboe; con flauto e ottavino all’ottava alta, clarinetto all’ottava bassa, fagotto due ottave più in basso).

Questo è un vero figlio dei tritoni della letteratura romantica “nera”, a partire dal *Freischütz* (dobbiamo leggerlo enarmonicamente, ma l’effetto è il medesimo); e in generale appartiene alla schiera di temi sghembi, squilibrati, sfuggenti a un centro di gravità con cui di solito si suggerisce in termini musicali, per una similitudine quasi ovvia, la disarmonia: schiera a cui va ricondotto senz’altro anche il tema su cui esordiscono, proprio al principio del *Songe d’une nuit de sabbat* di Berlioz, le parti dei violoncelli e dei contrabbassi, restando appese al filo di un’alterazione che sembra voler squarciare la tonalità e lasciarci senza un baricentro di riferimento. Posta la natura senza dubbio “orrificica” di questo tema, che certo non evoca a nessuno scene campestri o idilli amorosi, la strumentazione di Musorgskij è fatta per esasperarne ancor di più i connotati, quella di Rimskij-Korsakov per piegarli a una fisionomia più seducente. Per spiegarci con una metafora: tra le due redazioni c’è una differenza paragonabile a quella che corre fra il vampiro ripugnante della novella di Polidori, dal quale la vittima rifugge con tutta l’anima, e la sventurata Carmilla di Sheridan Le Fanu o *La morte amoureuse* di Théophile Gautier: vampiri sempre, ma di infinita e irresistibile grazia.

Musorgskij va ancora oltre Berlioz: il sabba della *Fantastique* comincia sommessamente e solo poco per volta diventa tregenda; qui invece la tregenda ci esplose in faccia, violentissima; e questo tema (batt. 5 ss.) ne è la molla. Musorgskij lo scaglia letteralmente nell’arena con tutta la furia possibile: non dimentichiamo che il mulinello degli archi è arrivato nel frattempo al *più che fortissimo* (*fff*); sopra questo sfondo turbinoso, il nuovo tema è affidato all’ottavino, che svetta sopra tutti col suo sibilo, inevitabile data la rapidità e la forza di emissione; ai flauti, agli oboi, ai clarinetti, ai fagotti (vale a dire, ai legni al completo) e inoltre ai violoncelli e ai contrabbassi, di nuovo con un effetto per cui il registro intermedio risulta scoperto e sopra la voragine che si crea rimangono solo bassi e acuti. Va detto, inoltre, che il profilo a saliscendi di questo tema viene assecondato da un effetto a fisarmonica, per cui alla salita corrisponde un crescendo e alla discesa un diminuendo. Alla potenza sonora complessiva contribuiscono inoltre cornette e trombe (il controtipo a cui

facevamo riferimento in precedenza), timpani e grancassa, rinforzando a loro volta il crescendo dei fiati.

Che succede nella redazione di Rimskij-Korsakov? Il mulinello cromatico si ferma il tempo necessario a lasciar esporre il tema nuovo (batt. 5-6) e gli archi si limitano a un tremolo in *mezzoforte*: il tema nuovo attacca in *piano* e oscilla, mantenendo sempre il crescendo originario, tra *piano* e *forte*, e non più tra *fortissimo* e qualcosa di più; fagotti, violoncelli e contrabbassi non raddoppiano più gli altri fiati, ma si limitano a sorreggere (*piano*) l'impalcatura complessiva: creando cioè, insieme al tremolo lieve dei violini, un collante che amalgama le parti e toglie quel carattere di voragine aperta presente invece in M. Fra l'altro, la forzatura sonora presente nella sonorità musorgskiana (mi riferisco sempre al tema in trentaduesimi) rimanda in modo abbastanza evidente al grido degli spiriti diabolici nel *Freischütz* di Weber:³⁷ quel grido «U-hui!» cantato in crescendo in corrispondenza di un tritono orchestrale, e anzi, di solito più parlato che cantato: con un effetto quindi di suono “sporco” analogo a quello prodotto, nella *Notte* di Musorgskij, dall'emissione sforzata dei fiati: dove anzi la presenza dell'ottavino trasforma le note rapide di questo motivo in una sorta di fischio mefistofelico.

Rimskij-Korsakov invece ha attaccato in pianissimo: e allora anche questo passo nasce – coerentemente – nel *piano* e cresce fino al *forte*, per poi smorzarsi di nuovo al *piano*; mancando l'ottavino, non ci sono i sibili sinistri che costellano M; e non c'è neanche il rimbombo sotterraneo dato, nell'originale, dall'impiego di timpani e grancassa. Questa è di nuovo una differenza marcata: in M (a partire da batt. 3) il timpano è una presenza non solo continua, ma roboante: si trattiene sul *mezzoforte* per non coprire troppo violoncelli e contrabbassi che sono all'unisono (in pizzicato) sullo stesso tema, ma poi si solleva al *forte* e da lì ancora passa a un crescendo intermittente, che suona minacciosissimo, in concomitanza con il tema sinistro del sabba (batt. 5-6).

Riprendendo poi il semitono del tema in pizzicato di celli e contrabbassi (batt. 3), M crea un gigantesco unisono in staccato di flauti e oboi, a cui si aggiungono cornetti e trombe, tutti in fortissimo segnato con tre *f* (batt. 13-20). Gli archi si zittiscono e lasciano loro la scena: tutta la partitura di M è segnata da questi bruschi avvicendamenti timbrici, quasi violenti; mentre RK lega le varie sezioni, evitando tagli netti, e amalgama le compagini: per esempio inserendo dei tremoli agli archi (batt. 5-6, batt. 9-10) che fanno da vero e proprio mastice dell'orchestra, o affidando il citato unisono (batt. 13-20) anche ai violini divisi e non soltanto a legni e ottoni, per cui la sonorità cambia sì di colore, ma in modo più sfumato.

³⁷ Non sembrano azzardati, questi rimandi a lavori nati così lontano nel tempo e nello spazio, perché i teatri delle due capitali russe ospitavano regolarmente spettacoli francesi e tedeschi (oltre che ovviamente quelli italiani) e inoltre i contatti culturali con l'estero erano fortissimi, sia grazie alle *tournee* degli artisti, da Berlioz a Liszt agli Schumann, sia grazie agli scambi editoriali e ai viaggi dei russi stessi (basti pensare alla formazione tedesca di Glinka).

Ed ecco un nuovo personaggio, che si staglia sullo sfondo di questo unisono mulinante: un tema più lento, scandito in modo solenne e in valori lunghi dai tre tromboni e dalla tuba (M); RK aggiunge anche un fagotto. Anche in questo caso il modello proviene da Berlioz, dal tema scuro del *Dies irae* che risuona lento e solenne ai fagotti e all'oficleide. Per concludere citiamo un ultimo particolare, nel quale di nuovo le sonorità si diversificano: appena due battute prima che entri in scena il tema cupo da messa nera scatta infatti una fibrillazione atematica ai fiati, tutta in staccato; in M si tratta di flauti, oboi, cornette all'unisono e su un *fortissimo* a più non posso, segnato con triplice *f*, a cui si aggiunge il *fortissimo* "solo" con due *f* delle trombe; in RK, invece, il passaggio è affidato a flauti, oboi e clarinetti, ma questa volta divisi; niente più ottoni, e al loro posto ecco (divisi) i violini; anche l'intensità si smorza, il triplice *fortissimo* scompare in favore di un *ff*, il *ff* delle trombe lascia il posto al *f* dei violini. L'effetto isterico e stridente di M, che davvero evocava lo scatenarsi di un sabba, viene sostituito da RK con un pulviscolo astrale, una nebulosa sonora.

Se è vero, quindi, che la musica non ha la facoltà di trasmettere concetti precisi, tuttavia – come mostra una volta di più il confronto di questi due esordi – ha un'estrema precisione nell'imprimere indirizzi diversi alle proprie linee di fondo: alleggerire una linea, divaricare i timbri, forzare le sonorità o al contrario ammorbidirle sono solo in apparenza funzioni accessorie, ma all'atto pratico si rivelano invece importanti come lo stile di uno scrittore e altrettanto vitali nel trasformare o sfumare consapevolmente il significato di un'enunciazione. Queste osservazioni possono sembrare ovvie a un musicologo o a un *habitué* della vita concertistica; ma forse contribuiscono, con un ascolto selezionato e mirato, a mostrare agli studiosi del fantastico le strategie del linguaggio musicale, le peculiarità non solo dei singoli strumenti, ma dei loro particolari usi e delle possibilità di impasto e sovrapposizione, l'importanza persino delle gradazioni di intensità segnate sulla partitura. Al di là dell'ausilio che può dare per educare l'orecchio di un giovane a distinguere ciò che forse è più difficile da cogliere in maniera consapevole durante l'ascolto, ossia l'uso di colori e modalità esecutive (legato, staccato, sforzato ecc.), il discorso ricondotto in questo modo alle "strategie del fantastico", oltre a prestarsi al lavoro interdisciplinare nella varie tappe del percorso scolastico, contribuisce a dimostrare in modo concreto l'idoneità della musica a esprimere a pieno titolo le peculiarità di un concetto troppo gelosamente avvocato a sé dalla letteratura.

elisabetta.fava@unito.it