

MINARDI rec.

Marcello Conati      **Piegare la nota** – contrappunto e dramma in Verdi      Leo S.Olschki  
Editore, pp.209    euro 26,00

Tra le espressioni che affiorano più significativamente dall'epistolario di Verdi, segnali di quell'essenzialità che innerva la sua visione creativa, come il *far breve* o l'*effetto*, *piegar la nota* è certamente quella più pregnante per come la forza di quel gesto immaginato si dirama quasi fulmineamente fino al centro dell'universo del musicista. Più che simbolicamente Marcello Conati ha voluto assumerla quale titolo al recente volume che raccoglie alcuni saggi nati lungo l'intenso, ininterrotto viaggio del nostro studioso, e ora unificati nel segno di quella espressione usata da Verdi in una nota lettera al critico Filippo Filippi, 4 marzo 1869, nella quale rievocando i severi studi compiuti in gioventù dichiarava di *aver la mano abbastanza forte a piegar la nota come desidero, ed abbastanza sicura per ottenere, ordinariamente, gli effetti ch'io immagino*. Una scelta quella di Conati che illumina in maniera determinante il corposo risultato di ricerche da lui compiute, attestato da approdi di sicura originalità ma sempre radicati in un contesto positivo, sia per l'estrema acutezza nell'interrogazione delle fonti, musicali e storiche, quanto nel più tangibile riscontro con il palcoscenico dovuto alla pratica teatrale, come maestro sostituto. Erudizione e pratica, termini sovente in conflitto tra loro se non giustamente integrati in maniera da ricomporre quel mosaico estremamente complesso e anche contraddittorio che è il mondo del teatro musicale, dove il contingente risulta spesso prevaricante sull'idea; contesto che ha inciso di riflesso su una lettura verdiana troppo mirata, dando evidenza soprattutto all'immagine di 'uomo di teatro', favorita anche dal tono furbescamente sibillino di certe affermazioni dello stesso musicista. E proprio partendo da questa condizione è andato muovendosi il percorso musicologico di Conati, sostenuto dalla convinzione che Verdi prima ancora che uomo di teatro fosse un musicista, coi ferri del mestiere agguerritissimi, acquisiti dal tirocinio milanese alla scuola 'napoletana' di Lavigna, e che proprio dal dominio di quei mezzi traesse vita l'idea teatrale, organicamente incarnata nel linguaggio musicale: la genialità sta appunto nel *piegar la nota*. Convinzione che Conati ha reso eloquente attraverso la sequenza di nove *ricognizioni*, come definisce i saggi che è andato incatenando in sequenza cronologica, partendo dall'esordio creativo di *Oberto* per giungere agli estremi *Pezzi sacri*. Ognuno di questi saggi, pur nella diversità d'allestimento e d'angolazione con cui le vicende esteriori di una determinata opera vengono ricostruite, pone una conferma della convinzione di fondo, l'intuizione della valenza drammatica insita nella lingua: in questo senso in < *Oberto* > per alcune soluzioni 'tecniche', come il canone, si può intravedere il primo riconoscimento dell'unità della situazione drammatica. Problematiche che amplificano il loro raggio in *Macbeth*, anche in rapporto alla complessità della messa in scena, ai caratteri della vocalità, come pure ai criteri della *revisione* che secondo Conati non ha vanificato l'originaria struttura drammaturgica trattandosi di una eliminazione di pezzi giudicati da Verdi *deboli, o mancanti di carattere*. Nuova flessibilità, anche, come in *Stiffelio*, che Conati analizza lungo tale prospettiva, parlando di 'prosa strumentale' ottenuta forzando dall'interno le forme strofiche convenzionali in funzione dell'espressione drammatica. Se il laboratorio costituisce la base formativa indispensabile non deve peraltro costituire un limite all'istinto creativo, così da indurlo a *qualche cosa d'irregolare*; anche nella trasgressione, dice Conati, si coglie la prevalenza dell'intento drammatico: così nelle infrazioni armoniche che segnala nella Preghiera finale del *Nabucco*, come nell'aria più famosa di *Luisa Miller*, "Quando le sere al placido", dove la spinta modulante segue più che la regola il senso di disperazione dei versi. Verdi stesso, del resto, a proposito di un passo del basso nella *Messa da Requiem* ('Oro supplex et acclinis') rivendicherà il diritto di commettere un *errore di armonia che un semplice allievo del Conservatorio eviterebbe* in quanto *l'effetto da produrre lo richiedeva*.

Sperimentalismo coraggioso, dice Conati, sempre al servizio del dramma, come altri momenti emblematici, dal coro a bocca chiusa nel temporale di *Rigoletto* alle trombe egizie nella marcia trionfale di *Aida*, al 'cluster' informe con cui si apre *Otello*. Ma l'aspetto che trova una sua cruciale evidenza in questa arcata costruita da Conati è il ruolo di quel contrappunto che aveva forgiato la

evidenza in questa arcata costruita da Conati e il ruolo di quel contrappunto che aveva forgiato la sua prima educazione e che dopo aver regolato il tessuto della prima produzione riaffiorerà in maniera via via più esplicita, fino alla straordinaria invenzione della battaglia del secondo *Macbeth* concepita come una fuga. E' una specie di straordinaria reviviscenza che attraverso la *Messa da Requiem* e *Aida* giungerà fino a quella *fuga buffa* che conclude *Falstaff* per prolungarsi con quel 'gioco', sottilmente inquietante anche, illustrato da Conati nell'ultima, avvincente Ricognizione, una specie di rovello contrappuntistico innescato da una singolare 'scala enigmatica' da cui fiorirà quel sublime capolavoro che è l'*Ave Maria* dai *Quattro Pezzi Sacri*. Una curiosità: Conati riconosce come lo studioso che ha approfondito le caratteristiche di questa scala il grande direttore Hermann Scherchen; sarà su indicazione di Scherchen se Luigi Nono nel suo Quartetto, punto di svolta della sua evoluzione, inserirà come materiale genetico anche questa scala.

Gian Paolo Minardi