

# REQUIEM

[illegible]W.A. Mozart, *Requiem*, spartito

*And.*  $\text{♩} = 80$  *Requiem* *W. 172*

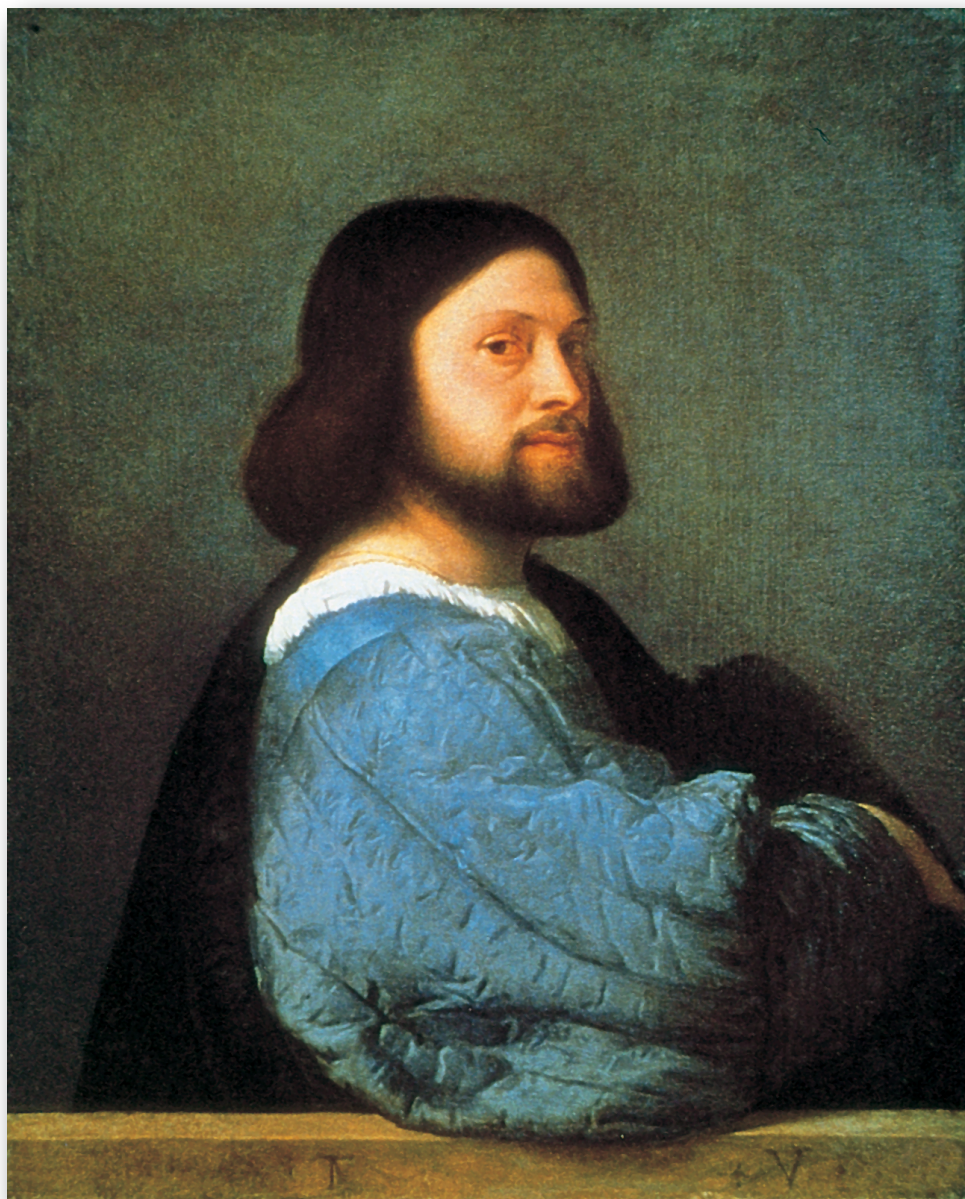
Violini  $\text{♩} =$  *no part.*  
Viola  $\text{♩} =$  *no part.*  
2. Basses  $\text{♩} =$   
Ottavino  $\text{♩} =$   
Oboe  $\text{♩} =$   
Clarinet  $\text{♩} =$   
Corni  $\text{♩} =$   
2. English  $\text{♩} =$   
2. English  $\text{♩} =$   
Tromboni  $\text{♩} =$   
Tromboni  $\text{♩} =$   
Contrabasso  $\text{♩} =$   
Tuba  $\text{♩} =$   
Organo  $\text{♩} =$  *no part.*  
Violoncelli  $\text{♩} =$  *no part.*  
Basso  $\text{♩} =$  *no part.*  
*And.*  $\text{♩} = 80$

*A. L. 172*  
*And. - de Prima*  
*La quiete lo impugna*  
*G. Verdi*  
*no sigla*  
*And. 172*

W.A. Mozart, *Requiem*, manoscritto

Si vede nello spartito la compresenza di due direzioni di lettura diverse eppure simultanee: quella orizzontale, che segna il dipanarsi della melodia, e quella verticale, in cui si può leggere il “dialogo” degli strumenti, ovvero delle diverse voci dell’orchestra. In modo analogo il testo poetico è suscettibile di una lettura orizzontale, che segue lo svolgimento dei versi, e di una verticale. Questa, seguendo la sequenza delle rime, permetterà di penetrare i significati generati dall’accostamento delle parole che il poeta ha scelto di collocare nel luogo di maggiore visibilità del testo, alla fine del verso, e nel punto in cui i valori fonici e semantici si sovrappongono. Su un piano più generale, la prossimità tra discorso musicale e discorso poetico è stata più volte sottolineata, e un grande scrittore come l’argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) ha potuto dare in termini musicali una sua definizione della grandezza sinfonica della poesia di Dante: «Milton è stato paragonato a Dante, ma Milton non ha che una sola musica: è quello che in inglese si chiama “uno stile sublime”. Quella musica è sempre la stessa, al di là delle emozioni dei personaggi. In Dante, invece, come in Shakespeare, la musica segue le emozioni. L’intonazione e l’accento sono ciò che conta di più, ogni frase deve essere letta e viene letta ad alta voce» (J.L. Borges, *Nove saggi danteschi* [1996], Adelphi, Milano, 2001, pp. 112-13).

# RITRATTO (DUBBIO) DI LUDOVICO ARIOSTO



Tiziano Vecellio, *Ritratto (dubbio) di Ludovico Ariosto*, 1510 circa, olio su tela, (Londra, National Gallery)

Ludovico Ariosto, nato a Reggio Emilia nel 1474, trascorre gran parte della sua esistenza e realizza la sua opera in stretto legame con la corte estense di Ferrara, uno dei centri più floridi del nostro Rinascimento, stagione che l'Ariosto incarna perfettamente. Egli deve la sua fama soprattutto all'opera verso cui converge il lavoro di una vita, l'*Orlando furioso* – la cui terza ed ultima edizione è del 1532, un anno prima della morte di Ariosto –, ma è anche autore di commedie, satire, liriche in italiano e in latino. Soprattutto le *Commedie*, che concorrono alla rifondazione del genere nel quadro del teatro cinquecentesco, e le *Satire*, genere che in volgare può quasi essere considerato una creazione di Ariosto stesso, oltre a rivelarsi esperienze letterarie fondamentali nella prospettiva del *Furioso*, rivelano una loro autonoma importanza.



# ORLANDO FURIOSO



Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, frontespizio, edizione 1532

La prima edizione del *Furioso* risale al 1516, ma le prime notizie certe sull'ideazione e la scrittura del poema sono di una decina di anni prima, contenute in una lettera indirizzata da Isabella d'Este al cardinale Ippolito, nella quale la marchesa esprime il proprio apprezzamento per un'opera di cui il poeta le ha raccontato la storia, ed è certamente il *Furioso*, e forse già letto alcuni versi. Con modifiche non sostanziali, limitate a pochi interventi relativi soprattutto ad aspetti linguistici, mentre immutata resta la struttura in quaranta canti, la seconda edizione del poema viene pubblicata nel 1521. Più significativo, invece, è il passaggio dalla seconda alla terza edizione, uscita nel 1532: la nuova versione del poema è il frutto di una profonda revisione linguistica, con la quale esso viene adeguato alle indicazioni normative dell'italiano contenute nelle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo (pubblicate nel 1525); di un affinamento dell'ottava; di un ampliamento della struttura, che si allarga dai quaranta canti originali ai quarantasei dell'edizione definitiva. A quanto pare, però, l'incessante lavoro di Ariosto sul suo poema non si sarebbe fermato neppure con questa terza edizione, ed egli ne progettava già una quarta quando nel 1533 si ammalò e morì.



# ANGELICA CHE FUGGE



Gustave Doré, *Orlando furioso*, canto I, Angelica che fugge

Le strade dei personaggi del *Furioso* si incontrano, si intrecciano, poi divergono, mentre l'autore è impegnato nell'ardua impresa di tenere insieme le fila del racconto. Così, mentre racconta di Rinaldo che inutilmente insegue il suo cavallo Baiardo, perduto e ora casualmente ritrovato, Ariosto si ricorda della fanciulla in fuga; lascia dunque il paladino al suo inseguimento per tornare a seguire «Angelica che fugge» (I, 32, 8):

Fugge tra *selve spaventose e scure*,  
per lochi inabitati, ermi e *selvaggi*.  
Il mover de le frondi e di verzure,  
che di cerri sentia, d'olmi e di faggi,  
fatto le avea con subite *paura*  
trovar di qua di là strani viaggi;  
ch'ad ogni ombra veduta o in monte o in *valle*,  
temea Rinaldo aver sempre alle *spalle*.

Nella descrizione di questa fuga di Angelica si addensano immagini e lessico del primo canto dell'*Inferno* di Dante: la *selva oscura* (in rima, come *scure* in questi versi), *selvaggia*, che fa paura (in rima, come qui *paura*); la rima *valle* : *spalle* (identica in *Inf.* I, 14-16).



# DIVINA COMMEDIA



Gustave Doré, *Divina Commedia*, Nel mezzo del cammin di nostra vita...  
(*Inferno* I)

Basta confrontare il testo dell'ottava 33 del I canto del *Furioso* con i primi 18 versi del canto iniziale della *Commedia* per sentire chiaramente quanto Dante risuona nella voce di Ariosto. Come ha osservato un grande studioso di Ariosto (e di Dante): «L'importanza di Dante per l'Ariosto non sta in riprese di episodi o riquadri completi: [...] sarebbero solo sei i contatti sicuri di questo genere tra Dante e Ariosto. [...] L'utilizzazione dell'opera di Dante è più sottile e diffusa: pari solo a quella di Petrarca, o dei classici latini. [...] E già si può notare un elemento, del resto ovvio, che si potrebbe designare come “vischiosità”: una parola per rima ne porta con sé un'altra [...], una reminiscenza è seguita da un grappolo di altre. [...] Ma si nota subito che l'Ariosto, dopo aver preso da Dante lo spunto, ha lavorato in proprio, secondo i canoni del suo gusto rinascimentale» (C. Segre, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 51-83).