

Il macabro in musica

di Jacopo Leone Bolis

La cittadina di Clusone, situata in provincia di Bergamo a cavallo tra la Val Seriana e il bacino idrografico del fiume Oglio, si erge ai margini di una piccola altura, a circa 650 metri s.l.m., ed è circondata da ampie macchie di vegetazione che la abbracciano quasi completamente isolandola dai rumori e dalle frenesie della società contemporanea. I primi insediamenti umani, accertati da reperti archeologici, risalgono al XIV secolo a.C. quando la popolazione preromana degli Orobi¹, genti di probabile origine ligure o celtica, si stanziarono ai piedi delle alpi centrali (oggi denominate appunto Alpi Orobiche) fondando future importanti città quali Como e Bergamo. In epoca romana sia in Val Seriana sia in Val di Sclava si ebbe un grande impulso dell'industria metallurgica (lavorazione del ferro) e Clusone divenne sede di distaccamenti militari aventi il compito di difendere le vallate circostanti da possibili penetrazioni barbare da nord e, soprattutto, di controllare gli importanti depositi di armi e vettovagliamenti militari lì esistenti. Il nome della città deriva etimologicamente dal termine latino *clausus* (luogo chiuso). Tale origine etimologica ben descrive la posizione e la natura geografica della cittadina che si erge su di una piccola altura ed è quasi completamente circondata da rilievi montuosi. Con la fine dell'epoca romana e l'inizio dei secoli medioevali, Clusone divenne sede di una fortificazione di epoca carolingia costruita quando questi territori passarono, per volere di Carlo Magno (742 d.C. - 814 d.C.), sotto il controllo feudale dei monaci di San Martino di Tours. Fu in epoca rinascimentale (XV - XVI secolo) che Clusone visse la sua epoca di maggior splendore sia a livello economico che artistico. Ciò avvenne in concomitanza con la sua annessione alla Repubblica Veneta, inglobamento politico e amministrativo che ebbe luogo, come per il resto dell'intera Val Seriana, il 2 ottobre 1427. Clusone ottenne il titolo di 'città' il 12 novembre 1801 da parte della Repubblica Cisalpina (titolo che le venne confermato il 15 maggio 1957 da parte della Repubblica Italiana). Oggi Clusone è meta turistica per via del suo invidiabile patrimonio artistico e del suo ambiente ancora incontaminato. Alla luce di ciò, Clusone è giustamente considerato uno dei borghi più belli d'Italia. Per via della sua armoniosa struttura urbanistica, dei suoi beni artistici e dell'ottimo lavoro di valorizzazione di quest'ultimi realizzato da comune e privati, Clusone si è guadagnata la bandiera arancione, marchio di qualità turistico-ambientale rilasciato dal Touring Club Italiano (riconoscimento rivolto a tutte quelle piccole località dell'entroterra italiano che si distinguono per un'offerta turistica di eccellenza, sia da un punto di vista culturale che ambientale, incoraggiata dalla presenza sul territorio di adeguate realtà ricettive capaci di offrire al visitatore un'accoglienza di qualità).

La cittadina di Clusone possiede uno splendido edificio di culto: la basilica di Santa Maria Assunta e San Giovanni Battista (edificata verso la fine del XVII secolo e consacrata e elevata alla dignità di basilica minore nel 1711). Tuttavia il luogo più affascinante e interessante dell'intera cittadina non è la grande basilica che si erge maestosa nel centro storico di Clusone, bensì l'Oratorio dei Disciplini (sito proprio a pochi passi dalla basilica stessa). Questo oratorio venne edificato tra il XIV e il XV secolo quando la cittadina di Clusone, anche grazie al suo passaggio sotto il controllo della Serenissima, godette di ampia autonomia politica e di una rinascente effervescenza economica e

¹ Plinio il Vecchio (23 d.C. - 79 d.C.), letterato e filosofo romano, parlò del popolo degli Orobi nel suo celebre scritto intitolato *Naturalis Historia*. Plinio, citando quale propria fonte l'opera letteraria dal titolo *Origines* redatta da Catone il Censore (234 a.C. - 149 a.C.), scritto quest'ultimo, ahinoi, andato quasi completamente perduto (tranne pochi frammenti), affermò che il popolo degli Orobi risiedeva ai piedi delle Alpi e ch'essi, di origine oscura, abitassero in diverse città quali Como, Bergamo e Licini Forum.

124 [...] Oromobiorum stirpis esse Comum atque Bergomum et Licini Forum aliquotque circa populos auctor est Cato, sed originem gentis ignorare se fatetur, quam docet Cornelius Alexander ortam a Graecia interpretatione etiam nominis vitam in montibus degentium. 125 In hoc situ interiit oppidum Oromobiorum Parra, unde Bergomates Cato dixit ortos, etiamnum prodente se altius quam fortunatius situm - Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia* (Libro III, 124 - 125)

culturale. Tale edificio venne edificato dalla Confraternita dei Disciplini, realtà religiosa che utilizzava l'oratorio quale sede per i propri raduni e per la pratica della propria assai complessa 'disciplina' (pratica quest'ultima che prevedeva, oltre a una sentita e fervida attività cultuale fatta di preghiere e lodi religiose, l'autoflagellazione quale strumento per mondarsi dai propri peccati). Tale confraternita era molto antica essendo nata nel corso del XII secolo nella vicina Valle Camonica (dove era nata con il nome di Confraternita dei Disciplinanti²). Nonostante le regole della confraternita fossero estremamente rigide e severe (e, come già ricordato, prevedessero l'autoflagellazione quale strumento per purificarsi dai propri peccati e per allontanare l'individuo dalle tentazioni della carne), la Confraternita dei Disciplini, nel corso di diversi secoli, raccolse attorno a sé molti adepti e fino al XIX secolo svolse senza interruzioni le proprie attività culturali. L'intera vita della comunità gravitava attorno al culto di Gesù Cristo, della Vergine Maria e di Maria Maddalena, alla preghiera costante, all'umiliazione delle proprie carni attraverso l'autoflagellazione e al culto dei morti. Quest'ultimo aspetto, soprattutto, era quello che caratterizzava principalmente la Confraternita dei Disciplini. Quando un confratello moriva, gli appartenenti alla confraternita vegliavano i resti del defunto, lo preparavano all'inumazione attraverso procedure oggi a noi sconosciute e, infine, dopo un funerale solenne, i confratelli seppellivano il defunto nel cimitero, completamente a spese della confraternita, accompagnando il feretro con preghiere e praticando l'autoflagellazione.

Le attività della Confraternita dei Disciplini erano gestite da dodici saggi (il cui numero richiamava esplicitamente quello dei dodici apostoli) scelti tra i membri più autorevoli della confraternita. La grande importanza data alla morte e alla caducità dell'esistenza umana da parte degli appartenenti alla confraternita spiega il perché la facciata dell'oratorio venne affrescata con temi rappresentanti il trionfo della morte (affresco raffigurante diversi scheletri armati di frecce e archibugi che colpiscono mortalmente poveri e ricchi, popolani, aristocratici e alti prelati senza fare alcuna distinzione), il tema della danza macabra (affresco dove sono raffigurati scheletri e uomini in carne e ossa che danzano assieme consci del fatto che la realtà materiale è caduca e che la vita porta inevitabilmente alla morte) e l'incontro dei tre vivi e dei tre morti (raffigurazione allegorica della precarietà dell'esistenza umana). Ad oggi non si conosce con certezza il nome dell'autore di questi affreschi che coprono buona parte della facciata dell'Oratorio dei Disciplini. Probabilmente essi furono realizzati nel 1485 da Giacomo De Buschis detto il Borlone (XVI secolo), autore accertato come l'artefice degli affreschi presenti all'interno dell'oratorio (realizzati intorno al 1471). Tuttavia tale attribuzione risulta piuttosto incerta poiché vi è una significativa differenza di tecnica pittorica tra gli affreschi interni all'oratorio e gli affreschi realizzati sulla facciata dello stesso. Tale differenza si spiega solamente in parte tenendo presente la differenza cronologica che intercorre tra tali pitture parietali (gli affreschi sulla facciata dell'Oratorio di Clusone mostrano una tecnica pittorica

² Presso la città di Montecchio (Brescia), in Valle Camonica, sorge l'Oratorio dei Morti (denominato anche Oratorio dei Disciplini), altra importante realtà architettonica edificata dalla Confraternita dei Disciplini nel corso del XV secolo. Questo piccolo oratorio, insieme al più famoso oratorio di Clusone, testimonia l'ampia diffusione che tale confraternita ebbe nelle valli bergamasche e bresciane a partire dalla seconda metà del Quattrocento. Se osserviamo gli affreschi presenti all'interno di questo oratorio, possiamo notare la presenza di un apprezzabile affresco rappresentante la Madonna della Misericordia. In questa pittura parietale la Vergine Maria, posta al centro della scena, apre le proprie braccia per accogliere e proteggere i fedeli inginocchiati di fronte a lei. Sul limitare di tale pittura si possono scorgere delle persone inginocchiate che indossano delle lunghe tuniche bianche e dei cappucci del medesimo colore che coprono loro il viso. Queste persone incappucciate altri non sono che appartenenti alla Confraternita dei Disciplini. Gli appartenenti a questa confraternita, infatti, erano soliti indossare delle lunghe tuniche bianche e coprire il loro volto con ampi cappucci sia per palesare a chiunque la loro appartenenza alla confraternita e il loro completo distacco da qualsivoglia bene materiale (le vesti che indossavano erano piuttosto semplici e grezze e, quindi, assai poco costose) sia quale segno di prostrazione e sottomissione nei confronti del divino. Un affresco estremamente simile, rappresentante anch'esso la Vergine Maria che protegge con il suo mantello gli affiliati alla confraternita, è presente anche all'interno dell'Oratorio dei Disciplini di Clusone.

assai migliore rispetto a quella riscontrabile negli affreschi interni). I temi del trionfo della morte, della danza macabra e dell'incontro dei tre vivi e dei tre morti furono tematiche pittoriche estremamente in voga nell'Europa del XV secolo³. Ciò si può spiegare non solo per via dell'affermarsi in varie parti d'Europa di confraternite religiose che, proprio come la Confraternita dei Disciplini, mettevano al centro della propria quotidianità il culto della morte e della vita ultraterrena ma, soprattutto, poiché l'Europa stava ancora interiorizzando il dramma terribile della peste bubbonica e polmonare (la cosiddetta Morte Nera), la terribile pandemia che quasi dimezzò la popolazione europea tra il 1347 e il 1353. Tale traumatico evento storico, che aveva messo in evidenza non soltanto la caducità dell'esistenza umana ma, soprattutto, l'incapacità della scienza medica e del sapere umano dell'epoca nel fermare eventi tragici di tale portata, aveva spinto molti uomini a cercare la propria salvezza (tanto fisica quanto spirituale) in comportamenti e stili di vita autopunitivi legati alla sfera religiosa. Tutto ciò spiega il proliferare in Europa, tra il XIV e il XV secolo, di confraternite e gruppi religiosi le cui finalità e sensibilità religiose erano affini a quelle espresse dalla Confraternita dei Disciplini. Con la fine dell'epoca medioevale (e del successivo rinascimento) e il seguente affermarsi dell'epoca barocca prima e dell'illuminismo poi, le raffigurazioni pittoriche della morte andarono sempre più scemando. Fu solo con l'arrivo dell'arte romantica e tardo-romantica che alcune sensibilità culturali, artistiche e religiose di epoca medioevale vennero riscoperte e nuovamente valorizzate. Il medico e poeta francese Henri Cazalis (1840 - 1909), sotto lo pseudonimo di Jean Lahor, pubblicò un breve poemetto dal titolo *Danse Macabre* di gusto grottesco (ottenuto tramite una saggia commistione di ironica ricercatezza espressiva e amore per il tragico e l'oscuro) dove descrisse un'animata nottata in un cimitero in cui, favoriti dall'oscurità della notte, gli scheletri dei defunti abbandonano le loro tombe e si lasciano travolgere da musiche e danze fino al sorgere del sole. Ecco di seguito la lirica composta da Cazalis:

Zig et zig et zig, la mort en cadence
Frappant une tombe avec son talon,
La mort à minuit joue un air de danse,
Zig et zig et zag, sur son violon.

Le vent d'hiver souffle, et la nuit est sombre,
Des gémissements sortent des tilleuls;
Les squelettes blancs vont à travers l'ombre
Courant et sautant sous leurs grands linceuls,

Zig et zig et zig, chacun se trémousse,
On entend claquer les os des danseurs,
Un couple lascif s'assoit sur la mousse
Comme pour goûter d'anciennes douceurs.

Zig et zig et zag, la mort continue
De racler sans fin son aigre instrument.
Un voile est tombé! La danseuse est nue!
Son danseur la serre amoureusement.

La dame est, dit-on, marquise ou baronne.
Et le vert galant un pauvre charron -
Horreur! Et voilà qu'elle s'abandonne
Comme si le rustre était un baron!

³ Una delle opere pittoriche più famose rappresentante i temi della morte e della caducità della vita è senza dubbio l'affresco intitolato *Trionfo della Morte* oggi conservato nella Galleria Regionale di Palazzo Abatellis a Palermo (opera di grandi dimensioni, 600X642 cm, databile intorno al 1446). L'opera, realizzata da pittore anonimo, rappresenta la morte, raffigurata da uno scheletro a cavallo, che porta sofferenza e distruzione, tramite l'uso di arco e frecce, in un giardino dove sono radunati alti prelati, ricchi aristocratici e borghesi.

Zig et zig et zig, quelle sarabande!
Quels cercles de morts se donnant la main!
Zig et zig et zag, on voit dans la bande
Le roi gambader auprès du vilain!

Mais psit! tout à coup on quitte la ronde,
On se pousse, on fuit, le coq a chanté
Oh! La belle nuit pour le pauvre monde!
Et vive la mort et l'égalité!

Questo breve poemetto di Henri Cazalis, che perlomeno in parte si richiama a una precedente e similare lirica realizzata dal tedesco Johann Wolfgang von Goethe (1749 - 1832), il quale nel 1813 aveva composto la ballata intitolata *Der Totentanz* (*La Danza dei morti*), stimolò il compositore francese Charles Camille Saint-Saëns (1835 - 1921) a realizzare un poema sinfonico per orchestra nel quale cercare di unire in perfetto spozalizio gusto per il tragico e amore per la vita e la danza. Tale desiderio compositivo di Camille Saint-Saëns andò a concretizzarsi nel poema sinfonico intitolato *Danse Macabre Op. 40*. Prima di Saint-Saëns un altro compositore si era cimentato in una similare impresa musicale (sebbene quest'ultima avesse finalità apertamente tragiche e prive di qualsivoglia amore per il grottesco e il farsesco). L'ungherese Franz Liszt (1811 - 1886), dopo una incessante attività compositiva durata quasi venticinque anni (periodo cronologico in cui modificò e rimodellò continuamente il materiale musicale che aveva inizialmente scritto), portò a termine nel 1859 una composizione strumentale per pianoforte e orchestra intitolata *Totentanz* (*Danza della morte*). Questa composizione in un solo tempo (articolato in tre parti differenti: Andante, Allegro - Tema con variazioni, Allegro animato), la quale non riscosse mai un grosso successo nell'Europa del secondo ottocento, è incentrata su una rilettura della celebre melodia gregoriana del *Dies Irae*⁴ e su una scrittura pianistica e orchestrale volutamente corposa, cupa e, almeno in alcuni passaggi, tecnicamente ostica. Tuttavia tale produzione musicale di Liszt non è un poema sinfonico poiché essa non è la traduzione in musica di alcuna opera letteraria, pittorica o di altra natura (anche se, molto probabilmente, è possibile supporre che il celebre pianista e compositore ungherese si ispirò, seppur non con intenti dichiaratamente descrittivi, a pitture di epoca medioevale raffiguranti temi tragici e angosciosi)⁵.

⁴ La melodia e il testo del *Dies Irae* sono, senza dubbio, tra i materiali musicali e poetici più famosi della storia della musica occidentale (si tratta a tutti gli effetti di una lirica conosciutissima in passato da qualsiasi musicista e compositore che avesse avuto l'opportunità di studiare musica in maniera professionale). La stesura di tale lirica è attribuita, seppur tra grandi incertezze, a Tommaso da Celano (religioso, era frate francescano, letterato e poeta vissuto nell'Italia meridionale e, per un breve periodo in Europa centrale, nel XIII secolo). Il testo poetico del *Dies Irae* è estremamente interessante non tanto per il suo contenuto (evidente richiamo al Giorno del Giudizio, evento che segna in profondità l'escatologia cristiana e, quindi, il rapporto del credente con la propria vita, tanto materiale quanto spirituale, e con l'irrefrenabile scorrere del tempo) ma per la sua forma. Esso, infatti, è incentrato su di un ritmo accentuativo e non quantitativo (come invece succedeva nella poesia latina di epoca precedente) e presenta un assai ampio uso di rime bacciate. Da un punto di vista macroformale il testo del *Dies Irae* è composto da diciassette strofe (di tre versi ciascuna) a cui si aggiungono sei versi di chiusura. Il testo e la melodia del *Dies Irae* sono parte fondamentale della *Messa di Requiem* (ufficio liturgico previsto dalla Chiesa Cattolica per la celebrazione dei defunti). Il testo del *Dies Irae* trae la propria origine da un passo biblico, più esattamente da un breve ma assai lirico passo presente nel *Libro di Sofonia* (1,15-16) così come tramandato nella *Vulgata* (antica traduzione della *Bibbia*, dal greco al latino, a opera di San Girolamo nel corso del V secolo d.C.). Furono moltissimi i musicisti che utilizzarono la melodia gregoriana del *Dies Irae* in alcune loro composizioni. Per dimostrare l'ampia fama di tale testo e di tale melodia, basti citare in questa sede la celeberrima *Messa di Requiem in re minore K 626* di Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791), rimasta purtroppo incompiuta, che il geniale compositore salisburghese aveva iniziato a comporre a Vienna nel 1791.

⁵ Si può avanzare l'ipotesi che Liszt abbia iniziato a pensare a comporre quest'opera dopo aver visto alcuni affreschi di carattere tragico e apocalittico in Italia (paese che Liszt amò sempre moltissimo). Il *Trionfo della Morte* presente presso il Campo Santo di Pisa, realizzato da Buonamico di Martino soprannominato



Dí-es irae, dí-es illa, Sólvēt saéclum in favilla: Téste Dávid cum Sibýlla.

Andante

La melodia gregoriana del *Dies Irae* (notazione quadrata) e le prime dieci battute della *Totentanz* di Franz Liszt (riduzione per pianoforte solo). Da notare come la voce superiore nella composizione di Liszt, da battuta tre e in poi, riproponga, quasi alla perfezione, l'antica melodia gregoriana del *Dies Irae*.

A differenza della *Totentanz* di Liszt, la *Danse Macabre* di Saint-Saëns riscosse un ampio successo e, ancora oggi, è forse il poema sinfonico più celebre composto dal geniale artista francese (insieme all'altrettanto celebre poema sinfonico dal titolo *Le Carnaval des Animaux*). Il successo di tale poema sinfonico, composto nel 1874, si fonda su una riuscitissima trasposizione in musica del testo di Cazalis. Saint-Saëns fu in grado di comporre un poema sinfonico capace di descrivere in musica una non facile lirica ricorrendo a una serie assai intelligente di espedienti sonori. Ricalcando quasi alla perfezione il poema di Cazalis, la fatica compositiva di Saint-Saëns propone in musica la descrizione di un cimitero in cui, al sopraggiungere della notte, gli scheletri dei defunti, svegliati dal loro torpore dal suono di un violino padroneggiato dalla Morte (guida suprema dei defunti), si lasciano andare a danze e festeggiamenti fino al sopraggiungere dell'alba. La *Danse Macabre* di Saint-Saëns si apre con dodici leggere note eseguite dall'arpa che, imitando i rintocchi di un campanile (ricordiamoci che in passato i cimiteri erano costruiti in prossimità degli edifici religiosi i quali possedevano, quasi sempre, una torre campanaria che, munita di campane e orologio, regolava lo scorrere del tempo per l'intera comunità), annunciano la mezzanotte e il conseguente avvento della tenebre. Alle dodici asciutte e precise note dell'arpa, seguono alcune note pizzicate al contrabbasso che annunciano l'aggirarsi per il cimitero di un personaggio assai inquietante: la Morte. Quest'ultima esegue al violino una stridente melodia (*Tema del richiamo*) che sveglia dal torpore gli scheletri dei defunti e li chiama a raccolta per festeggiare l'arrivo della notte. Questa melodia, che svolge un duplice compito narrativo (la Morte, eseguendo sul suo malridotto

Buffalmacco (1290 ca. - 1340), ma all'epoca ritenuto erroneamente opera di Andrea di Cione di Arcangelo detto L'Orcagna (1310 ca. - 1368), impressionò molto Liszt e non è improbabile che fu proprio tale opera artistica a spingere il musicista ungherese alla composizione della *Totentanz*.

violino tale melodia, accorda il proprio strumento e, al contempo, chiama a raccolta gli scheletri dei defunti), è completamente incentrata sull'uso di bicordi (la - mi, re - la) ottenuti tramite l'uso di tre delle quattro corde vuote del violino.



Il *Tema del richiamo* (battute 25 - 32) presente nella *Danse Macabre* di Camille Saint-Saëns. Questa melodia per violino è completamente incentrata sull'uso di bicordi per darle un sapore stridente che ben si adatta all'idea che essa sia la melodia usata dalla Morte per chiamare a raccolta gli scheletri del cimitero.

A questa sezione introduttiva segue la presentazione di due temi musicali (che chiameremo *Tema A* e *Tema B*) che descrivono l'evolversi sempre più concitato dei festeggiamenti da parte degli scheletri dei defunti. Questi due differenti temi, che vengono più volte giustapposti l'uno all'altro da parte di Saint-Saëns, vengono eseguiti, di volta in volta, da strumenti differenti in modo tale che essi, seppur più volte riproposti, non vengano mai a noia all'ascoltatore. Sia il *Tema A* (presentato inizialmente dal flauto e poi ripreso dagli archi) sia il *Tema B* (eseguito inizialmente al solo violino) hanno un carattere fortemente eufonico (sono entrambi temi musicali costruiti tramite linee melodiche ricche di energia dinamica e certamente non prive di un certo tocco assai classicheggiante). Probabilmente Saint-Saëns decise di utilizzare due temi musicali dal sapore tutt'altro che tetro per dare corpo al proprio poema sinfonico sia per utilizzarli quali contrappesi (tanto formali quanto espressivi) agli eventi sonori striduli e cacofonici inevitabilmente presenti nella propria composizione, sia per enfatizzare il carattere grottesco del proprio poema sinfonico che doveva sì descrivere una scena cupa e oscura (per non dire gotica) ma al contempo non priva di elementi farseschi. La *Danse Macabre* di Saint-Saëns non è un inno alla morte, un grido di dolore, essa, al contrario, è un raffinatissimo gioco intellettuale dove amore per la vita e raziocinio umano, conscio della caducità dell'esistenza, si incontrano, si riconoscono e si uniscono vicendevolmente (non a caso l'intera composizione venne realizzata da Saint-Saëns su di un effervescente tempo di valzer assai adatto sia a descrivere la danza degli scheletri di un cimitero sia capace di donare alla composizione una certa innegabile luminosità).



Le prime battute del *Tema A*, eseguite al flauto, della *Danse Macabre* di Camille Saint-Saëns.

Le prime battute del *Tema A* della *Danse Macabre* di Camille Saint-Saëns eseguito agli archi (dopo essere stato inizialmente presentato dal flauto).

Le prime battute del *Tema B*, eseguite dal violino solo, della *Danse Macabre* di Camille Saint-Saëns.

A un certo punto la Morte, affascinata anch'essa dall'energia che si sprigiona dalla furiosa danza degli scheletri, inizia a tenere il tempo battendo il proprio tallone su di una lapide. Saint-Saëns descrive in musica questo passaggio tramite un esplicito richiamo alla già ricordata antica melodia del *Dies Irae* (l'apparire di tale melodia coincide con una dinamica sonora sempre più energica, quasi chiassosa). A questo punto gli scheletri, quasi all'improvviso, si guardano intorno con circospezione, ascoltando il vento che corre per tutto il cimitero creando strani e inquietanti rumori. Il rumore del vento che corre per tutto il cimitero scuotendo le fronde degli alberi e creando minacciosi ululati è reso in musica da Camille Saint-Saëns tramite una melodia molto rapida segnata da un andamento melodico discendente che fornisce a tale melodia una spiccata energia cinetica. Una parvenza di calma sembra essere tornata all'interno del cimitero. La musica, per sottolineare questo ritorno alla tranquillità, si fa più quieta e riflessiva della precedente. Tuttavia alla calma e alla quiete segue un nuovo stridente intervento musicale della Morte che, suonando il proprio malandato violino, rincuora gli spaventati scheletri e permette a quest'ultimi di tornare a ballare freneticamente. La macabra festa può continuare fino all'alba quando, nello sconcerto generale, il canto del gallo, reso musicalmente da Saint-Saëns tramite una semplice e assai breve melodia eseguita all'oboe, annuncia l'arrivo imminente dei primi raggi solari. È proprio l'arrivo

dell'alba, descritta in musica tramite una semplice e eufonica melodia eseguita al violino, a far dileguare la Morte e i suoi fedeli scheletri. La luce cancella le tenebre e mette fine alla danza macabra che fino a pochi momenti prima infestava il cimitero. La sottostante tabella descrive la struttura macroformale della composizione di Camille Saint-Saëns e associa a ogni sua singola sezione il significato connesso con la lirica di Cazalis.

Battute	Musica	Significato
1 - 17	Dodici rintocchi d'arpa (con accompagnamento di corni e violini)	I dodici rintocchi della torre campanaria sanciscono la mezzanotte
18 - 25	Note pizzicate al contrabbasso	Si odono i passi di una sinistra figura (la Morte) aggirarsi per il cimitero
25 - 32	<i>Tema del richiamo</i>	La Morte, suonando il violino, chiama a sé gli scheletri addormentati del cimitero
33 - 41	<i>Tema A</i> (flauto)	Si ode nel cimitero un crescente insieme di rumori e il vento ulula tra le fronde degli alberi
41 - 49	<i>Tema A</i> (archi)	I rumori si fanno sempre più intensi
49 - 65	<i>Tema B</i> (violino)	La Morte suona il violino mentre gli scheletri iniziano a uscire dai loro sepolcri
65 - 81	<i>Tema A</i> (legni e archi si alternano all'esecuzione del tema)	Gli scheletri si radunano tra loro dopo aver abbandonato le loro tombe
81 - 84	<i>Tema del richiamo</i> (variato)	La Morte richiama a sé l'attenzione degli scheletri tramite il suono aspro e pungolante del proprio strumento
85 - 101	<i>Tema A</i> (archi e flauti)	Gli scheletri iniziano la loro frenetica danza
101 - 117	<i>Tema B</i> (archi)	Gli scheletri continuano la loro frenetica danza
117 - 133	<i>Tema A</i> (archi e xylophono)	Il suono dello xylophono imita il suono delle ossa degli scheletri che si scontrano tra loro mentre danzano forsennatamente
133 - 136	<i>Tema del richiamo</i> (variato)	La Morte richiama nuovamente a sé l'attenzione degli scheletri tramite il suono aspro del proprio strumento
137 - 172	Tessuto musicale fugato	La danza degli scheletri si fa sempre più accesa e incontrollata
173 - 205	<i>Dies Irae</i>	La Morte, osservando compiaciuta la danza degli scheletri, batte il tempo con il proprio tallone mentre è seduta su di una lapide
205 - 236	<i>Tema B</i> (archi e legni)	Improvvisamente gli scheletri si quietano e si guardano intorno
237 - 309	<i>Tema del vento</i>	Il vento, soffiando con forza tra gli alberi e le lapidi del cimitero, crea suoni sempre più inquietanti
309 - 312	<i>Tema del richiamo</i> (variato)	La morte richiama ancora su di sé l'attenzione degli scheletri (che ora sono quasi impauriti dall'ululare del vento nel cimitero)

312 - 321	Breve passaggio musicale	Gli scheletri sono ormai quieti (ma è una calma apparente)
322 - 370	Frammenti del <i>Tema A</i> (accompagnati dal suono di strumenti quali trombe e timpani)	Gli scheletri, non più atterriti dai suoni che si odono nel cimitero, riacquistano coraggio e osservano la luce della luna
370 - 437	<i>Tema A + Tema B + Tema del vento</i>	Gli scheletri hanno ricominciato a ballare più freneticamente di prima (la danza macabra raggiunge il suo culmine)
438 - 445	La musica quasi si spegna e emerge il suono squillante dell'oboe che esegue una breve ma incisiva melodia	Gli scheletri terminano la loro frenetica danza poiché il canto del gallo annuncia la fine della notte e l'imminente arrivo dell'alba
445 - 454	Tremolo di archi	Gli scheletri si affrettano a tornare nei loro sepolcri spaventati dal grido del gallo e dall'imminente sorgere del sole
455 - 477	Tema dell'alba (tema conclusivo eseguito dal violino solo)	I primi raggi del sole dissolvono le tenebre e mettono la parola fine alla danza macabra degli scheletri

La *Danse Macabre* di Camille Saint-Saëns, che venne eseguita per la prima volta ai Concerts Colonne di Parigi il 24 gennaio 1875, riscosse fin dalle sue prime esecuzioni un significativo plauso da parte del pubblico. Tra i suoi estimatori va ricordato il già citato Franz Liszt, buon amico di Saint-Saëns, il quale si prodigò fin da subito nella stesura di una riduzione pianistica del poema sinfonico del maestro francese (riduzione pianistica che permise alla fatica creativa di Saint-Saëns di essere conosciuta, suonata e apprezzata presso non pochi salotti borghesi europei). La fama della *Danse Macabre* non andò estinguendosi con il passare degli anni. Nel 1929 Walt Disney (1901 - 1966), il padre del cinema d'animazione statunitense, ripropose il tema della danza macabra, tanto caro ai pittori medioevali e rinascimentali e ai poeti e ai musicisti ottocenteschi, realizzando un breve cortometraggio animato intitolato *The Skeleton Dance (La Danza degli Scheletri)* ambientato in un piccolo cimitero dove, durante la notte, gli scheletri escono dalle loro dimore per lanciarsi in strane danze fino al sorgere del sole (annunciato dallo stridulo canto di un gallo). Questo breve cortometraggio, della durata di poco più di sei minuti, venne realizzato da Walt Disney con la collaborazione del fumettista statunitense Ub Iwerks (1901 - 1971). La musica associata al cortometraggio, una specie di foxtrot tutt'altro che angosciante ma, al contrario, non privo di un certo sapore scanzonato, venne realizzata dal compositore statunitense Carl Stalling (1891 - 1972). Sebbene il cortometraggio firmato Walt Disney non faccia uso della musica composta da Camille Saint-Saëns, è evidente come tale prodotto cinematografico paghi un certo pegno tanto al poema sinfonico del compositore francese quanto alle ballate di Goethe e Cazalis e a certa arte pittorica medioevale e rinascimentale. Del resto le arti si influenzano vicendevolmente. Spesso si incontrano, si modificano reciprocamente e, ancor più spesso, procedono verso medesime finalità estetiche e contenutistiche. La *Danse Macabre* di Camille Saint-Saëns è un ottimo esempio di come pittura, poesia e musica si siano incontrate e influenzate vicendevolmente. Pensare di conoscere a fondo la storia della musica e il linguaggio musicale in generale senza conoscere al contempo la storia delle altre arti è una pretesa assurda priva di ogni razionalità. L'arte, così come ogni forma di sapere, vive della propria capacità di saper colloquiare con altre forme espressive per arricchire e ammodernare continuamente le proprie peculiarità. Una qualsivoglia pratica artistica incapace di dialogare con la società che la circonda e con altre forme espressive è destinata inevitabilmente a trasformarsi in uno sterile quanto arido fiume in secca.

Bibliografia essenziale

- . Giuseppe Vallardi, *Trionfo e danza della morte o Danza macabra a Clusone, dogma della morte a Pisogne nella provincia di Bergamo*, Milano: Tipografia di Pietro Agnelli, 1859.
- . Giacomo Manzoni, *Guida all'ascolto della musica sinfonica*, Milano: Feltrinelli Editore, 1998.
- . Luciano Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Milano: 5 Continents Editions srl, 2003.
- . Timothy S. Flynn, *Camille Saint-Saens: A Guide to Research*, New York: Routledge, 2003.
- . Jann Pasler, *Camille Saint-Saëns and His World*, USA: Princeton University Press, 2012.
- . Mino Scandella, *L'oratorio dei Disciplini di Clusone o di San Bernardino - Con il suo ciclo di affreschi - Il Trionfo della Morte, La Danza Macabra, L'Incontro dei tre vivi e dei Tre Morti (1485), Le storie di Gesù (1471-72)*, Clusone (Bg, Italia): Parrocchia S. Maria Assunta e S. Giovanni Battista - Grafica e Stampa Equa Srl.