

BELLEROFONTE

RIVISTA PEDAGOGICA

XXII/2020

Direttore

Giorgio VUOSO
Sapienza Università di Roma e Università degli Studi Roma Tre

Comitato scientifico

Franco BLEZZA
Roberto CIPRIANI
Danae PRACELLA
Marco PEZZAROSSA

Collaboratori

Silvia ABABI	Massimiliano FIORUCCI
Michela ALLEVI	Lorenzo FORTUNATI
Annalisa ALTIERI	Marcella GRANZIERA
Merete Amann GAINOTTI	Odette HASSAN
Annette Ruth BERNDT	Luciano LUCCI
Anacleto BIVONE	Immacolata MESSURI
Vittoria BOSNA	Paola PASCUCCI
Maura CAMERUCCI	Marco PEZZAROSSA
Elena CAPASSO	Carla PIAZZA
Maria Grazia CASADEI	Giovanni ROCCI
Michela CHECCHI	Luisa TASCA
Antonio CRISTODORO	Giuseppe VUOSO
Consiglia DI MARTINO	Mirella ZECCHINI

Segreteria di redazione

Francesca GUALBERTI

Bellerofonte

Rivista pedagogica diretta da Giorgio Vuoso

a cura di

Giorgio Vuoso

Contributi di

Roberto Cipriani

Gennaro Santorufo

Giorgio Vuoso

Marco Pezzarossa

Giuseppe Silvestri

Edoardo Malagoli

Elena-Adriana Tumuletiu

Dimitrie Cantemir

Mariano Pracella

Marco Musy





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXX
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-2888-6

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: aprile 2020

Indice

Parte I Saggi

- 11 Pasolini e il *Vangelo secondo Matteo*. Intervista a Roberto Cipriani
Gennaro Santorufo
- 19 L'essenza della musica barocca
Giorgio Vuoso
- 41 L'indeterminismo in sociologia
Marco Pezzarossa
- 47 La scultura nella storia dell'arte secondo Wittkower. Mariano Pracella autore
Giorgio Vuoso
- 63 Considerazioni sulla poetica di Vittoria Colonna
Giuseppe Silvestri
- 71 Elementi di filosofia della politica secondo Chomsky
Giorgio Vuoso

- 81 La tradizione culturale e artistica dell'Isola d'Ischia
Edoardo Malagoli
- 103 Achievements and perspectives on adult education in the
romanian rural environment
Elena-Adriana Tomulețiu, Dimitrie Cantemir

Parte II
Recensioni

- 125 Raffaele Castagna, *Ischia 1950–1999. Cinquanta anni di vita e di
storia dell'« Isola verde »*
di Giorgio Vuoso
- 131 Zygmunt Bauman, *Retrotopia*
di Giorgio Vuoso
- 139 Sandra Petrigani, *Ritratto di Natalia Ginzburg*
di Giorgio Vuoso
- 147 Peter Sloterdijk, *Che cosa è successo nel XX secolo?*
di Giorgio Vuoso
- 153 Philipp Blom, *Il primo inverno. La piccola era glaciale e l'inizio
della modernità europea (1570–1700)*
di Giorgio Vuoso
- 161 Wolfram Eilenberger, *Il tempo degli stregoni. 1919–1929. Le vite
straordinarie di quattro filosofi e l'ultima rivoluzione del pensiero*
di Giorgio Vuoso

- 165 Peter Sloterdijk, *Dopo Dio*
di Giorgio Vuoso
- 171 Ernesto Paolozzi, *Benedetto Croce. La logica del concreto e il
dovere della libertà*
di Giorgio Vuoso
- 179 Anita Gramigna, *Il versante onirico della conoscenza*
di Giorgio Vuoso

Parte III
Appendice

- 183 Viaggio nella Ionia d'Asia
di Mariano Pracella
- 191 *Liberalismo e democrazia* di Giuseppe Galasso
di Marco Musy
- 193 *Bibliografia della rivista pedagogica «Bellerofonte»*
- 207 *Bibliografia di Giorgio Vuoso*

PARTE I
SAGGI

Pasolini e il *Vangelo secondo Matteo*

Intervista a Roberto Cipriani

GENNARO SANTORUFO

1. Professore, la sua principale teoria sociologica è quella della “religione diffusa”, basata sui processi di educazione, socializzazione e comunicazione ed è applicabile in molti contesti e culture in cui una particolare religione è dominante.

Crede che questa teoria sia in qualche modo riconducibile al pensiero e alle opere di Pier Paolo Pasolini? Se sì, a quali?

Certamente sì, perché quasi tutta l’opera pasoliniana risente della sua socializzazione primaria in famiglia e secondaria a scuola e con i compagni di adolescenza e gioventù. Fare un elenco di testi specifici non è agevole, ma almeno alcuni meritano di essere citati. In campo poetico: *Poesie a Casarsa*; *Diari*; *La meglio gioventù*; *L’usignolo della Chiesa Cattolica*; *Diario. All’insegna del pesce d’oro*; *La religione del mio tempo*; *La nuova gioventù*; *Bestemmia. Tutte le poesie*. In campo narrativo: *Ragazzi di vita*; *Una vita violenta*; *Teorema*; *Amado mio preceduto da Atti impuri*; *Storie della città di Dio. Racconti e cronache romane (1950–1966)*. In campo cinematografico: *Accattone*; *Mamma Roma*; *Il Vangelo secondo Matteo*; *Uccellacci e uccellini*; *Porcile*; *San Paolo*; *La ricotta*; *La rabbia*. In campo teatrale: *Affabulazione*. In campo saggistico: *Passione e ideologia (1948–1958)*; *Donne di Roma*; *Scritti corsari*; *Lettere luterane*; *Il portico della morte*; *I giovani e l’attesa. Tre scritti giovanili (1942–43)*, *Ogni uomo è tutti gli uomini*. E soprattutto non è un caso che Pasolini faccia recitare proprio suo mamma nel ruolo di Maria, la madre di Gesù.

2. Volendole riproporre una domanda tratta da un recensione di Moravia (che cosa spinse Pasolini, un marxista non credente, a realizzare un film sulla vita di Gesù così perfettamente in sintonia con la Sacra

Scrittura?) Le chiederei: anche Lei pensa che ci sia incompatibilità fra cristianesimo e marxismo in Pasolini?

No, non vi è incompatibilità, visto che Pasolini coniuga bene insieme i due aspetti. D'altro canto Marx non aveva scritto solo di una religione "oppio del popolo" ma anche di « sospiro della creatura oppressa, il sentimento di un mondo senza cuore, lo spirito di situazioni in cui lo spirito è assente », cioè proprio quello che Pasolini ha messo in evidenza quasi in ogni suo lavoro.

3. Come mai sceglie di sceneggiare proprio il Vangelo secondo Matteo e non un altro Vangelo canonico?

Il Vangelo secondo Matteo è quello che si presta meglio a manifestare il punto di vista di Pasolini sulla società, sulla religione stessa, sul senso della vita. Basti pensare alla rilevanza data ai discorsi di Gesù nei riguardi degli uomini (e delle donne) del suo tempo. Il contenuto delle invettive del Cristo sono anche quelle di Pasolini in tanti suoi editoriali sulla stampa, interviste in televisione ed alla radio, dibattiti agguerriti con gli intellettuali maggiormente in vista (resta famoso il suo scontro con il sociologo Franco Ferrarotti), dialoghi con i lettori, lettere, poesie e canzoni. Né va trascurato il carattere poetico di vari passaggi del Vangelo di Matteo che può avere indotto il poeta Pasolini a farne il testo di riferimento. Ma c'è anche una circostanza fortuita: Pasolini invitato presso la Cittadella Cristiana di Assisi per parlare del suo *Accattone* si ritrovò in stanza una copia del Vangelo com'è d'uso in tante residenze religiose. Orbene il Vangelo secondo Matteo è il primo dei quattro Vangeli. E dunque per caso lo scrittore-poeta s'imbatté in quel Vangelo perché era quello che si presentava in apertura del Nuovo Testamento o comunque dei quattro Vangeli.

4. Chi è il Gesù che Pasolini ci presenta?

È un Gesù spesso torvo, burbero, irato, accompagnato da una musica terrificante (quasi da *Dies irae*). Ma è anche un Maestro pedagogo, didatta, dallo sguardo eloquente, con risposte pacate ma ferme, nobili e decise, non tolleranti, valutative. Persino la sua pronuncia del *Pater noster* ha un carattere imperioso. Spesso lo si vede predicare in forma peripatetica (alla maniera di Aristotele) cioè mentre passeggia attorniato dai suoi o mentre

si reca da un villaggio ad un altro senza mai interrompere il suo dire. Il tutto potrebbe anche stancare lo spettatore ma lo sceneggiatore-regista trova sempre nel suo linguaggio estetico spunti originali non banali che non solo non interrompono il flusso delle parole del Figlio di Dio ma anzi le sottolineano con l'immagine di un volto arcigno o sorridente, di bimbo o di adulto. Il Cristo arriva a rinnegare anche la sua stessa madre ed i suoi "fratelli" (proprio come Pietro fa con lui stesso). Veemente è anche la predizione funesta contro il villaggio di Cafarnaò. D'altro canto però il Dio-uomo in terra versa pure una sua lacrima per la morte di Giovanni il Battista. E poi appare pensoso, tutto concentrato sulla sua missione ed insieme preavvertendo la sua fine terrena ormai prossima. Emblematico è soprattutto il suo giudizio sferzante: « Guai a voi, scribi e farisei ipocriti », ripetuto più volte.

5. Qual è la pedagogia di Gesù nel *Vangelo secondo Matteo*? Quali sono i punti d'incontro tra la pedagogia di Gesù e quella di Pasolini? E quelli contrastanti?

Nel film la pedagogia di Gesù appare molto diretta, personale, fatta essenzialmente di parole forti e di sguardi intensi. Ha un carattere decisamente popolare, comprensibile a tutti, coinvolgente. È rivolta alla persona, che viene chiamata per nome, di volta in volta. Viene data importanza alla presenza dei bambini, dei fanciulli, destinatari essi pure del messaggio di Gesù. Ma Pasolini aggiunge qualcosa di suo, a livello di ammaestramento: per esempio la morte straziante di Erode, non inclusa nel Vangelo di Matteo, dove si dice semplicemente che Erode è morto. Vi è inoltre un'enfasi del regista sul rapporto fra Giovanni Battista e Gesù: basti pensare alla lunga scena del battesimo di Cristo sul fiume Giordano; prima della comparsa del Salvatore numerosi altri sono coloro che si fanno battezzare ma ad un certo punto Giovanni si accorge di qualcosa di diverso e resta stupefatto, ammirato, mentre incontra lo sguardo del Cristo, sottolineato da una musica che si suole definire classica, tipica del sinfonismo europeo. In altre scene poi la frequente presenza di storpi, deformi, scelti in modo mirato da Pasolini, serve a mettere in luce le sofferenze ed i disagi dell'intera umanità, che si avvicina al Signore, lo cerca in modo risoluto. L'efficacia della pedagogia di Gesù è mostrata visivamente dal mezzo cinematografico (volutamente nella versione più drammatica

resa dal bianco e nero) attraverso gli sguardi attoniti dei numerosi astanti che seguono i suoi discorsi. E di tanto in tanto si incastonano degli inserti, dei piccoli medaglioni, che danno maggiore forza al linguaggio del Maestro divino-umano: esemplare è la scena di un personaggio che gioca con un piccolo canestro posto a mo' di cappello sul capo di un bambino.

6. Tra i cinque Discorsi della Torah matteana, a quale si avvicina di più l'esperienza pasoliniana?

Indubbiamente quello contenuto nel capitolo 23 del Vangelo di Matteo, che si sofferma sulle colpe degli scribi e dei farisei, che non agiscono secondo i loro stessi insegnamenti. Essi caricano gli altri di pesi insopportabili ma evitano di preoccuparsene. Si comportano in modo da mettersi in vista. Si fanno chiamare maestri. Si esaltano. Per questo Gesù dice a voce alta « guai a voi, scribi e farisei, ipocriti! Perché serrate in faccia agli uomini il regno dei cieli; e non ci entrate voi, né lasciate che c'entrino quelli che ci vogliono entrare » (Matteo, 23 13-14).

7. Questa pellicola fu dedicata alla memoria di Giovanni XXIII. Come mai? Qual è l'evento storico che comportò questo atto significativo del regista?

Fu probabilmente il Concilio Ecumenico Vaticano II, che diede nuovo respiro alla Chiesa cattolica e la rese più accettabile anche al mondo laico, cui Pasolini apparteneva. Infatti egli era ad Assisi il 4 ottobre 1962, giorno della visita di papa Giovanni XXIII in quella città. Ma lo scrittore non accettò l'invito di don Giovanni Rossi, fondatore della Cittadella Cristiana, di andare ad incontrare il papa "buono". Restò in camera e cominciò però a leggere il Vangelo. Da lì nacque l'idea del film che non a caso fu poi dedicato « alla cara, lieta, familiare memoria di Giovanni XXIII », morto qualche tempo dopo l'apertura del Concilio.

8. Il *Vangelo secondo Matteo* di Pasolini è una trasposizione estremamente fedele del testo dell'evangelista Matteo. Non vi sono cambiamenti né nella storia, né nel testo. Come mai?

La trafila delle scene rappresentate e la sequenza delle immagini seguono da vicino il testo letterale del Vangelo di Matteo ma non mancano interpolazioni, interpretazioni, omissioni, enfattizzazioni. Del resto ogni opera d'arte è tale perché non rispecchia alla lettera il riferimento originario da cui prende le mosse. E poi Pasolini ha fornito una sua lettura personale scegliendo testi e figure in modo da inquadrare il tutto nel suo mondo, nella sua visione della realtà.

9. Il film è girato a Matera. L'etimologia di Matera richiama un tema fondamentale e ricorrente in Pasolini: la madre! Cosa ne pensa?

Matera offriva uno scenario unico, fatto di luoghi abitati sin dall'antichità, costellato di grotte ed anfratti che potevano richiamare l'idea della Palestina ai tempi di Gesù. E l'accostamento tra il nome della città e la pervasiva relazione materna sono un dato quasi scontato, che trova conferma bel oltre l'episodio della realizzazione cinematografica e testimonia di un fortissimo legame tra lo stesso Pasolini e la sua mamma. Un'ulteriore riprova di ciò è nella semplice sepoltura, nel terreno, ovvero nel luogo più povero ed umile, di entrambi, madre e figlio, l'una accanto all'altro, separati appena da un piccolo lembo di terra che collega le lapidi di entrambi.

10. Pasolini scelse come personaggi del suo film la gente del posto. Mentre per il protagonista "Gesù", pensò di cercare fra i "poeti", ma poi scelse un sindacalista. Perché? Che rapporto c'è tra poesia e politica?

La scelta del sindacalista per fargli fare Gesù è quanto mai plausibile, anzi ovvia. Vi è qui tutta la mitologia del Gesù primo socialista. Poco più di mezzo secolo fa, nelle zone più "rosse" dell'Italia, un quadro del Cristo veniva persino dato in omaggio alle giovani coppie di sposi da parte di compagni social-comunisti. Del resto il nesso fra fatto artistico e politica è peculiarmente "organico" in Pasolini, che dedica molte sue poesie a tematiche sociali e politiche di primaria importanza.

11. Per usare un titolo di Pasolini: "dove va la poesia..."? Le chiedo: dove va, o meglio, dove porta oggi la poesia di Pasolini?

La poesia di Pasolini non è quasi mai fine a se stessa ma sovente diventa uno strumento politico di analisi e critica dello *status quo*.

Anche oggi la poesia pasoliniana è in grado di parlare alle nuove generazioni che vivono disagi non nuovi. Una lettura attenta delle sue tante opere poetiche potrebbe essere una base essenziale di riflessione matura e motivata, piuttosto utile per affrontare gli ostacoli dell'oggi, che non sono molto dissimili da quelli del passato.

12. La morte di Pasolini è un evento pubblico. Egli stesso, parlando della sua morte (naturale), diceva “il seme deve rompersi”. Anche questa volta troviamo una frase simile a quella evangelica. Ovviamente, sappiamo che la sua morte non fu naturale. Ma quanto questa dinamica ha “santificato” il poeta?

Una morte tragica non si dimentica facilmente. E talora suggella la vita di un grande personaggio. Pasolini lo è stato in senso pieno: per l'ampiezza dei suoi interessi, per la varietà delle sue esperienze, per la libertà delle sue scelte non sempre facili, per il coraggio mostrato in diverse vicende pubbliche, per la lucidità del suo pensiero spesso controcorrente. Non vi è dubbio che le circostanze della sua fine abbiano contribuito a renderlo un mito per alcune generazioni del passato.

13. Pasolini possiamo definirlo l'intellettuale più odiato dai poteri. Perché?

Per il semplice motivo che il suo era un discorso continuamente critico nei riguardi dell'*establishment*. E tutta la sua arte era mirata a capovolgere il classico, l'affermato, lo scontato, l'obsoleto, il tradizionale, il vecchio. Questo atteggiamento negativo dell'esistente non poteva essere ben accetto a chi governava, a chi gestiva, a chi manipolava. Non si voleva essere smascherati e dunque si reagiva per difendere il proprio tornaconto.

14. Cosa pensa di Pasolini come uomo, poeta, scrittore e regista? E del suo “eros pedagogico”?

L'uomo era piuttosto problematico e spesso in contraddizione con se stesso. Il poeta era efficace ed eloquente, specie nella sua espressività friulana, dialettale. Lo scrittore aveva un taglio fortemente sociologico, capace di cogliere da vicino molte situazioni periferiche e marginali. Il

regista era originale e poliedrico, anche se a volte ermetico, ragion per cui non tutti i suoi film hanno avuto il medesimo successo di pubblico e/o di critica. Il suo ricorso ad una sorta di erotismo pedagogico, poi, era orientato a togliere una patina di morbosità alla sessualità per restituirla ad una visione più pacata, meno conflittuale, più umana. In fondo anche i testi sacri gli danno ragione: basti pensare al valore profondo di un altro testo biblico: il Cantico dei Cantici che coniuga al massimo grado amore e sessualità, piacere e religione.

15. Cosa è rimasto d'immortale di Pier Paolo Pasolini? L'uomo o le opere? O entrambi? Perché?

Risulta difficile stabilire quanto i giovani di oggi conoscano ed apprezzino Pier Paolo Pasolini. Sono altre le prospettive frequentate ed i miti osannati. Dopo una fase di riscoperta e di apprezzamento nei tempi immediatamente successivi alla sua morte l'immaginario diffuso ha smarrito e lasciato esaurirsi questo fenomeno artistico ed umano dalle tante sfaccettature. Probabilmente a lungo andare emergerà qualcosa di più significativo che assegnerà all'uomo di Casarsa un ruolo primario nella transizione della cultura italiana da un'epoca stantia e consolidata ad una esperienza più articolata e diversificata nei contenuti e nei valori.

16. Qual è la riflessione, la curiosità, oppure, cosa si sarebbe chiesto lei di Pasolini? Che risposta si sarebbe dato?

Al di là del caso *Vangelo secondo Matteo* mi sarebbe piaciuto approfondire la conoscenza della sua sensibilità religiosa, chiedergli del suo marxismo di fondo, delle sue aperture non ideologiche, delle sue preferenze estetiche. Solo così avrei potuto dare una risposta ai tanti interrogativi che un protagonista culturale di tale natura solleva, rendendo pertanto ancora più intrigante il suo vissuto.

L'essenza della musica barocca

GIORGIO VUOSO

Il termine *barocco* aveva in origine una accezione spregiativa. La critica estetica è giunta alla rivalutazione. « Il Barocco è riconosciuto come un periodo con i suoi propri diritti, il suo proprio intrinseco sviluppo e i suoi propri principi estetici » (Manfred F. BUKOFZER, *La musica barocca*, trad. it., Rusconi, Milano 1982, p. 2: una delle opere più belle di musicologia).

Con l'inizio del Barocco, si parla per la prima volta di elaborare classificazioni della musica secondo gli stili, sicché lo storicismo musicale completa la moderna educazione musicale. « Il Rinascimento preferì gli affetti di ritenuta e nobile semplicità, il Barocco gli affetti estremi, che andavano dal dolore più intenso alla gioia esuberante » (*ibid.*, p. 7). L'influenza dei dilettanti fu decisiva nella formazione della musica barocca.

L'Opera può essere considerata una delle principali innovazioni dell'età barocca. Il musicista doveva imparare dall'oratore come « muovere » gli affetti. Allora riprese vigore la tendenza ad amalgamare i diversi elementi della poesia e della musica. Le concezioni che della musica avevano Rinascimento e primo Barocco apparvero palesemente opposte. Zarlino della vecchia scuola si opponeva alla fusione di musica e poesia.

Nel modo barocco, il basso ricevette una attenzione di cui mai era stata oggetto prima. « L'era barocca incomincia e finisce in coincidenza quasi perfetta con l'era del basso continuo » (*ibid.*, p. 15). Riemann chiama il Barocco « l'epoca del basso continuo » (*Generalbass-Zeitalter*) (*ibidem*). Relegata al basso la funzione di accompagnamento, la melodia guadagnò in libertà.

Sia la tonalità musicale sia la gravitazione astronomica sono scoperte del periodo barocco. « La tonalità può essere definita un sistema di

relazioni fra gli accordi, fondato sull'attrazione di un centro tonale » (*ibid.*, p. 17). La tonica forma il centro di gravitazione.

I compositori del Rinascimento non avevano ancora riconosciuto appieno il fascino del « mezzo ». Durante il periodo barocco, gli strumenti svilupparono gradualmente stili specifici, in particolare la famiglia dei violini. Non si può fraintendere il carattere violinistico di un Concerto Grosso di Vivaldi. « Nel tardo Barocco, si può osservare un ricco interscambio e una compenetrazione di idiomi di quasi incredibile complessità » (*ibid.*, p. 22). Analogamente, si può osservare il paradosso della concezione barocca del giardino, che faceva crescere alberi imitando forme di animali.

In Italia la musica barocca ricevette i suoi maggiori impulsi. E intorno al 1730, quando l'Italia si era già convertita allo stile galante, la Germania portava la musica barocca al suo epilogo.

Nel primo stile barocco, gli idiomi vocali e strumentali incominciarono a differenziarsi. Il periodo barocco di mezzo diede la palma soprattutto allo stile del Bel Canto. Lo stile tardo barocco si distinse per la piena affermazione della tonalità; e lo scambio di idiomi giunse poi al suo apice. Ciò nondimeno, non bisogna dimenticare gli stili nazionali che intersecano gli stili dei periodi del Barocco.

Il Barocco conobbe l'avvio dell'Oratorio e della Cantata, e con l'attività musicale di Bach rappresenta il più splendido periodo della musica per organo. « Il retaggio della musica barocca è così meraviglioso, da costituire un continuo stimolo per le sue successive generazioni » (*ibid.*, p. 27). Ma il riconoscimento della grandezza della musica barocca si è fatto strada lentamente; dopo la critica del Settecento, aumentò durante il periodo romantico e straripò durante il Novecento. È significativo che alcuni compositori contemporanei tornino ai mezzi formali dello stile barocco.

Nel primo barocco in Italia Giovanni Gabrieli fu il maestro della musica sacra. Il « concertato » divenne la vera parola d'ordine della prima musica barocca. Il termine, derivato probabilmente dal latino *concertare* (gareggiare) si riferiva preferibilmente alla combinazione di voci e di strumenti.

Giovanni Gabrieli (1557–1612) fu educato alla musica dallo zio Andrea a Venezia. « Nelle sue prime opere, Gabrieli si dimostra maestro consumato dei magici effetti della scrittura polifonica. Con un sorprendente senso del colore, egli scrive a ben sei o sette parti rea-

li, intrecciate in una varietà infinita » (*ibid.*, pp. 30–31). Le modalità melodiche di Gabrieli contengono tensioni ritmiche sconosciute ai compositori rinascimentali. « Motivi contrastati, con i loro ritmi intricati e capricciosi, rappresentano una delle caratteristiche dello stile concertato » (*ibid.*, p. 33).

Nella storia della musica svolta importante fu la melodia per voce sola con accompagnamento. « Il Doni, uno dei teorici del nuovo stile, la chiamò “monodia”, in analogia con la musica dei Greci, che l’opera mostrava di far rivivere » (*ibid.*, p. 36). È vero che i musicisti del Rinascimento conoscevano il canto per voce sola, ma non possedevano lo stile monodico. « Il primo manifesto dello stile monodico è contenuto nel *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581) di Vincenzo Galilei, il padre di Galileo » (*ibid.*, p. 36). Nei primi tentativi di monodia, Vincenzo Galilei musicò il lamento di Ugolino dalla *Divina Commedia* (non pervenuto).

Comunque, il basso continuo non raddoppiava la voce, ma forniva una base armonica di sostegno. Gli abbellimenti del basso continuo non erano che un aspetto dell’ornamentazione improvvisata.

Claudio Monteverdi (1567–1643) fu un genio drammatico; « egli approdò al basso continuo passando per il Madrigale » (*ibid.*, p. 51). Il violino divenne uno strumento tipico della musica barocca. « Quest’ultimo venuto fra gli strumenti era particolarmente appropriato per la danza a causa del suo suono penetrante » (*ibid.*, p. 64). Le danze erano il solo tipo di musica strumentale non tollerato in chiesa.

« La moda spagnola in Italia portò a rapida vittoria la chiassosa chitarra sul nobile liuto » (*ibid.*, p. 66). Intanto, il genio sommo della musica organistica italiana fu Girolamo Frescobaldi (1583–1643). Nel periodo barocco, l’organo si alternava con il coro, nell’ambito liturgico. A livello scherzoso, invece, c’era chi (Farina, per es.: *ibid.*, p. 75) amava simulare sul violino differenti versi di animali (il canto del gallo, il miagolio del gatto e l’abbaiare).

« La prima Opera completa che ci sia pervenuta è l’*Euridice* di Peri [su libretto di Rinuccini], andata in scena nel corso delle celebrazioni per il matrimonio di Enrico IV di Francia e Maria de’ Medici nel 1600. Il compositore stesso cantò nel ruolo di Orfeo » (*ibid.*, p. 80).

Nata a Firenze, l’Opera divenne d’attualità a Mantova, con l’esecuzione dell’*Orfeo* di Monteverdi (1608) all’Accademia degli Invaghiti. Secondo Bukofzer, quest’opera fu il primo capolavoro della storia di questo genere.