

# CARLO MOSSO, COMPOSITORE DEL NOVECENTO

di Davide Ficco

Terza parte

Nel proseguire il nostro percorso attraverso alcune tra le più significative opere dedicate da Carlo Mosso alla chitarra, troveremo ulteriori conferme di quanto già scritto nei numeri scorsi: serialità e procedimenti contrappuntistico-imitativi da una parte e dall'altra recupero della modalità nella sua veste popolare più arcaica e pura.

Tra le pagine moderne vedremo per prime due composizioni, estreme, in una certa misura, per quanto riguarda le dimensioni: l'*Omaggio* (VIII titolo nel *Quaderno I*) e la *Passacaglia* (ovvero il *Quaderno III*): la prima

composta da otto righe e la seconda da... otto pagine; i brani sono entrambi costruiti su una cellula tematica di quattro note (nella *Passacaglia*, per la precisione, questo è il primo dei tre spunti tematici utilizzati): l'*Omaggio* è basato sullo "storico" inciso melodico derivato dal nome BACH (nell'alfabeto tedesco: B=Si<sup>b</sup>, A=La, C=Do, H=Si), mentre la *Passacaglia* usa una successione intervallare assonante rispetto allo stesso, ma che non ne è una precisa citazione: Fa, Mi, La<sup>b</sup>, Sol, in cui le ultime due note sono innalzate di un semitono rispetto al celebre tema.

## OMAGGIO (QUADERNO I, 1977)

Questa pagina è formata da otto righe senza battute e per maggior chiarezza la riportiamo per intero (Es. 1 a pag. 34).

Mosso utilizza la cellula sul nome Bach trasponendola ad altri toni, per moti retrogradi, sovrapposizioni e ridisposizioni. In generale, vi è un crescendo dinamico che culmina nel *ff* degli accordi del rigo sesto; questi ultimi, risultanti della sovrapposizione per terze maggiori della cellula tematica per moto parallelo, sono quinte eccedenti e creano una forte ambiguità tonale (le terze maggiori dividono l'ottava in tre parti uguali) e una tensione alla risoluzione; solo il primo è per ordine di terze: gli altri sono in primo rivolto. Il brano segue diminuendo al

fine (con l'eccezione del *f* alla penultima riga).

La cellula principale (1) è trasposta di quinta giusta (2), seconda maggiore (3), sesta maggiore (4), sesta minore (5) e terza minore (6), ma i suoni che la compongono sono talvolta ridisposti in successione cromatica (7, prima esposizione) oppure limitati al solo intervallo di semitono (8, prima esposizione), che è l'elemento minimale comune. Il tema è anche modificato (9) o esposto retrogrado (10).

La scansione iniziale in valori di minima trova già una diminuzione alla prima riga (11) e un'aggravamento alla seconda, con valori misti (12). La maggior concentrazione la troviamo con le crome del rigo settimo (13).



Anche in questo brano il compositore utilizza molte risorse della tecnica imitativo-contrappuntistica: canoni, moti contrari, aumentazioni, diminuzioni e variazioni ritmico-melodiche. Il termine "passacaglia" indica propriamente un basso ostinato su cui si sviluppano delle variazioni; in questo caso, però, ciò che di ostinato risulta è la sola continua elaborazione, l'alternarsi e il sovrapporsi delle tre idee tematiche su cui è costruito il pezzo, rafforzate da un andamento generale *grave e severo*, come lo stesso Mosso indica in esordio. Questi tre temi sono esposti rispettivamente al primo rigo (tema A, Es. 2), al secondo (tema B, Es. 3) e al sesto (tema C, Es. 4).



Es. 2. Passacaglia: tema A (b.1)



Es. 3. Passacaglia: tema B (bb. 9-12)



Es. 4. Passacaglia: tema C (bb. 17-20)

L'utilizzo delle battute è più convenzionale che sostanziale: la loro durata è irregolare e solo il fugato di pag. 6 (b. 100) si presenta per alcuni righe in 4/4, probabilmente per assecondare e sottolineare il senso e la rigidità di questo procedimento compositivo.

Sotto un certo punto di vista, questo intento non è confortato dall'esposizione del fugato stesso, poichè le quattro entrate del soggetto, regolari come successione intervallare, non lo sono nel tempo (l'ultima è addirittura in stretto con la precedente) e non rispettano il tradizionale rapporto I-V grado, a conferma di un ambito ge-

nerale sospeso, che non è nè modale nè tonale. D'altronde, dell'ammiccante libertà di Mosso nell'applicare le regole abbiamo già parlato in precedenza... Proponiamo in esempio proprio i cinque righe del fugato. (Es. 5, nella pagina seguente).

L'esposizione del *Quaderno III* appare suddivisa in cinque sezioni:

a) da b. 1 a b. 51: esposizione dei tre temi, con cadenza finale (50-51);

b) da b. 52 a b. 79: sviluppo degli stessi, con nuovo elemento tematico (b. 53) e cadenza (78-79);

c) da b. 80 a b. 99: ripresa variata;

d) b. 100-b. 149: fugato, in cui si mescolano soggetto, controsoggetto e i tre temi principali;

e) b. 150-b. 160 coda, *etereo*, in cui si riassume il materiale per poi dissolverlo, anche dinamicamente, nel *pp* finale.

Poichè la scrittura del lungo brano è densa e complessa non è qui possibile presentarne una lettura analitica integrale; tratteremo quindi dei caratteri generali e di alcune peculiarità.

Dal punto di vista armonico la gran parte degli accordi privilegia la sovrapposizione delle quarte (soprattutto giuste, Es. 4), delle quinte (anche diminuite, con le omologhe quarte eccedenti, Esempi 4 e 6) e dei bicordi di settima e seconda. (Es. 7). Mosso ha anche impiegato delle triadi minori, ma limitatamente al tema B e ad alcune riesposizioni dello stesso (Es. 3). Le armonie sono talvolta il risultato dell'incontro di linee melodiche convergenti e qualche volta esse fungono da pedale (Es. 8).



Es. 6. Passacaglia: accordi con 5° dim. e 4° ecc. (b. 51)



Es. 7. Passacaglia: bicordi di 7° e 2° (b.57-59, rigo inf.)

100 Fugato (lo stesso tempo)

*p calmo* il SOGGETTO è ancora il tema A, variato e siluppato come alle mss 13-14 (voce inf.) (100-104)

alla voce sup. la RISPOSTA reale (105-109) alla 5 dim. superiore  
Alla voce inf. il CONTROSOGGETTO, cromatico

(111-115) voce sup.: controsoggetto  
voce inf.: soggetto trasposto di una 5 G inf.

(115-119) voce sup. IV entrata del soggetto, alla 9 su in stretto con la III entrata;  
voce inf.: da b.116 coda del controsoggetto

Es. 5. Passacaglia: esposizione del fugato (bb. 110-119)

Es. 8. Passacaglia: armonie con funzione di pedale (bb. 61-63)

L'analisi intervallare vede il semitono come elemento maggiormente ricorrente (derivato dal tema A), insieme alla quarta giusta (tema C), quarta diminuita (anch'esso tema A), quinta di-

minuita od omologa quarta eccedente (ad esempio nella parte finale del soggetto, nel *Fugato* (vedi b. 103 dell'Es. 5). L'ottava è impiegata con funzione rafforzativa.

I tre temi (Esempi 2, 3, 4) presentano una progressiva estensione degli intervalli, passando da semitono e quarta diminuita di A (quattro note), a terza maggiore e tono di B (cinque note), fino alle quarte giuste, terza minore e quinta diminuita di C (undici note), l'elemento te-

matico più lungo e melodico, che utilizza anche toni e semitoni. In questo modo il compositore si è fornito di materiale sufficientemente ricco per poter elaborare il proprio discorso, considerando la severità dell'ambito operativo scelto.

QUADERNO II, MODERATO, 1980

I sei righe di questo foglio d'album, quasi un *geste*, si accompagnano bene alle pagine precedenti, poichè in essi trovano luogo la stessa atmosfera sospesa e la stessa parsimonia nell'utilizzo del materiale scelto, pur in un contesto meno complesso e più rapido: nelle 32 misure di questo Moderato si concentrano, infatti, una forma rigorosa (A B A, 3/4 + 3/8 + 3/4) e un progetto che, parco di elementi generativi e privo di sviluppo degli stessi, si compie per intero. La sua natura, sotto il punto di vista estetico, si riconduce a quanto ampiamente scritto e descritto nella parte I per quanto attiene alle pagine moderne.

Il brano inizia con due elementi sovrapposti: alla parte grave un ostinato di una misura, ripetuto nove volte; alla superiore un inciso melodico di tre battute. Entrambi sono simili, poichè basati su intervalli molto piccoli (semitono il primo; semitono + tono il secondo). La cellula melodica superiore è di tre misure (Es. 9) ed è ripetuta tre volte (la terza variata per contrazione) sempre più piano: *p*, *pp*, *ppp*. Queste nove battute (più una di pausa) rappresentano la A della composizione.



Es. 9. Quaderno II, Moderato: inciso melodico di A, con ostinato al basso (bb. 1-3)

Di contrasto, in 3/8, le due righe centrali mantengono la pulsazione della croma, ma il procedere a semitoni si distribuisce tra le due voci (basso + bicordo, in una scarna dissonante armonia con terza maggiore La-Do#, Es. 10), allargando le parti, in un disegno ritmico più denso e accentuato; l'ottava della parte grave estende

la sonorità e dà respiro alla natura cromatica e statica della A. Nella B si ripresentano condensate (due misure per volta) le dinamiche in diminuendo, svelandone la natura tematica (*f* + *mf* + *p* oppure *ff*, *f*, *mp*, poi *pp* e *ppp*). A bb. 17 e 18 appaiono nuovi cromatismi, ma ritmicamente più concitati, quasi fossero uno stretto (Es. 11). Anche la B termina su una pausa, come il brano stesso al termine della ripresa. La ripresa di A (b. 24) presenta nelle prime tre misure gli elementi iniziali, invertiti e variati: la linea melodica di tre battute passa al basso e l'ostinato alla parte superiore, ma con una ansiosa terzina acefala all'inizio del disegno (Es. 12); alla b. 27 le parti si reinvertono, proseguendo variate. Nuovamente, la dinamica a gradini è riproposta 3+3+3 misure (*f* + *mp* + *p*), per finire *diminuendo senza rallentare a niente*, in modo scarno e apparentemente inespressivo.

Nella A sono presentate sei note del totale cromatico (Re#, Mi, Fa, Lab, Sib, Si; Es. 9), mentre la B è costruita sulle restanti sei (Do, Do#, Re, Fa#, Sol, Lab, La; Ess. 10 e 11).



Es. 10. Quaderno II, Moderato: inciso iniziale di B (bb. 11-12)



Es. 11. Quaderno II, Moderato: B, bb. 17-18



Es. 12. Quaderno II, Moderato: ripresa di A (b.24)

TRE CANZONI PIEMONTESE:  
I TRE PRINSI, LA PASTORA E IL LUPO, VERDOLIN VERDOLINETO, 1976

Con questo trittico ci portiamo invece nell'ambito di ricerca etno-musicale di cui Mosso si è interessato per anni e cui ha dato, a sua volta, un contributo importante. Con la *Canzone Venexiana*, le *Canzoni Piemontesi* rappresentano le uniche pagine per chitarra, in ambito modale, con riferimenti e citazioni espliciti.

L'intera opera è attraversata da elementi comuni, quali il basso ricorrente di Re-Do-La e la

nota fondamentale di Re (vedremo nell'Es. 13), che unificano l'esposizione e l'elaborazione dei tre temi; questi, sebbene differenti, sono fortemente legati da una chiara natura modale e arcaica, che si perde nella tradizione provenzale e piemontese.

Ci è parso d'interesse per il lettore proporre il testo e la linea melodica originale delle stesse, tratti dalla raccolta di Leone Sinigaglia *104 Canzoni Popolari Piemontesi*\*

I. TRE PRINSI, ovvero LA SORELLA VENDICATA



*La Sorella Vendicata*

1. Lo re di Fransa l'avìa na fija da maridè.
2. Si s'a maridasse sinq-sent mija lontan.
3. Si s'a l'han daila a 'n prinsì ch'a la batìa tre vòl-te al dì.
4. – Dìsimi, bel prinsì, un-a grassia vorìa ciamè.
5. Lasseme andè a la roza, le mie camise andè a lavè.
6. Trament ch'a la lavava, s'a l'ha vèdù tre cavajer.
7. Maria Giovana torna pressant al sò castel.
8. S'a j'era da la fnestra, s'a l'ha vèdù i tre cavajer.
9. Maria Giovana ai smijo i so tre fratej.
10. – O mia sposin-a, la toa vesta vat'la cambiè.
11. – Ti dijo, bon prinsì, la mia vesta veuj pa butè.
12. – La mia sposin-a, dime 'n pò, dova j'hai d'an-deme stèrmè? –
13. J'è tranta stansiòte ant èl castel, ant la pì scura andeve butè. –
14. Tòn iòn, pica la pòrta: – Sorela Giovana, ven a deurbì.

15. Mi ti dijo, sorela Giovana, èl tò mari dov a l'è andà?
16. – Mi sai nen dov a l'è 'ndà – Con le man bian-che fasìa segn là.
17. – Sorela Giovana, torni volentè 'nsema i tò fra-tej? –
18. – Fratelin Antòni, ben voleniè mi tornerai. –
19. Fratel Antòni ant la stansia scura l'è andà.
20. Branca la spadìn-a, ant èl cheur aj l'ha piantà.

Varianti e aggiunte

1. O s'a i na j'è tre prinsì, l'han na sorelin-a da ma-ridè.
2. S'a l'han donaila a 'n prinsì ch'a la batìa tre vòl-te al dì.
3. D'intant com la batìa, la soa vestin-a grondava sangh.
15. – An dova l'è-lo 'l prinsì? nòstra sorelin-a voloma vèdì. –
16. S'a l'è ant soa stransièta, che chila tend a sò ripòs.

*I Tre Prinsi* è l'unico titolo scelto da Mosso di attribuzione non immediata. Il tema appartie-ne a *La Sorella Vendicata*, presente, come gli al-tri due titoli, nei canti di Leone Sinigaglia. Pare

\* ripubblicata da Giancarlo Zedde Editore, Collana MIR '900, Introduzione di Andrea Lanza, Torino, 2002.

verosimile allo scrivente che il compositore abbia voluto dare al brano un titolo più nobile ed evocativo, desumendolo dal testo (in una delle sue varianti), oppure che abbia avuto certezza di una seconda intitolazione (peraltro pienamente giustificata dalla variante), caso che nei canti popolari non è raro, ma che nelle fonti cui ci siamo riferiti non ha avuto riscontro.

*I Tre Prinsi*, come gli altri due brani, è nel modo di Re. Emergono dall'analisi melodica quattro frasi che si alternano (A + B, C, D, Es. 13), a volte trasposte, incrociandosi e modificandosi lungo le due pagine del brano, di 85 misure; alla seconda pagina si presenta una cadenza dalla natura prettamente strumentale e con chiaro riferimento alla prassi improvvisativa antica (*Liberamente, a cadenza* bb. 47-68, Es. 14): il suo disegno è annunciato al basso già a b. 31, e con la sua vivacità interrompe l'andamento generale e prelude alla ripresa. In questi ultimi tre righi (Tempo I, bb. 69-86) la canzone originaria prende forma

compiuta (con qualche variante all'accompagnamento e associata a materiale complementare già esposto); la B ripropone la parte già annunciata da b. 26 a b. 29. La melodia è quindi strutturata come segue: B + B, C, breve coda melodica (già proposta a 15-17) e D al basso, fusa agli accordi di chiusura di Mi in triade minore, Sol e La, privo della medianta e dalla sonorità tipicamente modale. La frase A potrebbe essere una introduzione inventata da Mosso, utilizzata anche a b. 22 e nella preparazione alla cadenza (bb. 43-46); essa, però, serve anche ad esporre da subito la scansione ritmica che caratterizza il brano, in tempo binario (2/4) e ternario (3/8), e ci fa ascoltare al basso l'inciso melodico Re-Do-La che ricorrerà nell'accompagnamento di tutte e tre le canzoni. La melodia A è in modo dorico (Re Mi Fa Sol) trasposto a Mi (Mi Fa# Sol La), mentre la B è in modo frigio (Mi Fa Sol La): la composizione gioca molto su questa instabilità, che si palesa nell'alternarsi continuo di Fa e Fa#.

Musical score for *I Tre Prinsi* showing four thematic phrases (A, B, C, D) across four staves. The score includes tempo markings like "Moderato" and "cantando", and various annotations such as "FRASE A (bb.1-4)", "FRASE B (bb. 5-8)", "FRASE C (bb. 11-15)", and "FRASE D (bb.18-21)". It also features performance instructions like "dolce" and "mp".

Es. 13 *I Tre Prinsi*: le quattro frasi tematiche (bb.1-21)

Musical score for *Liberamente, a cadenza* showing the initial rhythmic patterns across two staves. The score includes tempo markings like "Tempo I" and various annotations such as "Es. 14 *I Tre Prinsi*: battute iniziali di *Liberamente, a cadenza* (bb 47-51)".

Es. 14 *I Tre Prinsi*: battute iniziali di *Liberamente, a cadenza* (bb 47-51)

## II. LA PASTORA E IL LUPO



### La pastora e il lupo

La bërgera larga i mutun al lung de la riviera,  
L sul levà l'era tant càud, la s'è setà a l'um-  
breta.

J'è sortije'l gran lüv dël bosc, cun la buca am-  
bajeja,

A j'à pià'l pi bel barbin ch'a j'era'nt la trupeja.  
La bërgera's büta a criar: "Ai mi povra fieta!  
Se quaicùn a m'ajütéis, saria sua muruseta."  
Da lì passa gentil galant, cun la sua bela speja.  
A j'à dàit tre culp al lüv, barbin l'è sautà'n te-  
ra.

"Mi'v ringræssio, gentil galant, mi'v ringræssio  
d'vostra pena,  
Quand ch'i tunda'l me barbin, vi dunarò la le-  
na."

"Mi na sun pa mercant da pann e gnianca de  
la lena;  
Ûn basin dël vost'buchin mi pagherà la pena."

La Pastora e il Lupo, di 56 misure, è caratte-  
rizzato da un tema per metà in 9/8 e per la se-  
conda metà più la coda in 6/8. Potremmo dire,  
verosimilmente, che i due personaggi del titolo  
possano essere individuati nelle diverse ottave  
in cui si alternano le melodie del brano.  
Mosso propone una elaborazione dello stesso  
elemento tematico in tre sezioni successive e una  
coda di riepilogo di parte del materiale prece-  
dente, accordale.

### Periodo A:

tema di otto misure con levare e due di co-  
da, seguite da una variazione anch'essa di ot-  
to + due, in cui il tema passa all'ottava supe-  
riore (1-21); al basso troviamo lo stesso osti-  
nato dei *Prinsi* che, come già anticipato, ricor-  
re nei tre brani come *trait d'union*, variamen-  
te disposto (nell'Es. 15 le prime due misure del  
tema);



Es. 15. La Pastora e il Lupo: periodo A (bb. 1-5)

### periodo B:

tutto in 6/8 fino alla chiusura, in 9/8 (bb. 22-  
28). In queste 8 misure si ripresenta il tema prin-  
cipale, ma in forma contratta, e successivamen-  
te appare alla voce superiore l'ostinato d'ac-

compagnamento, per due misure in una nuova  
veste, acuta e slanciata (Es. 16). Si ascoltano an-  
che passaggi di armonie a tre parti, maggiori e  
minori, melodicamente complementari, che tor-  
neranno per chiudere il brano;



Es. 16. La Pastora e il Lupo: periodo B (bb. 21-25)



periodo C:

(bb. 29-45): nell' "a tempo, delicato" il canto si modella su una cellula tratta dal tema principale (A) e si libra con slancio verso il registro acuto fino alla b. 45. Nei primi due

righi, però, la melodia superiore svolge anche la funzione di accompagnamento: al basso, infatti, entra in rilievo il tema principale (nelle sue note fondamentali; nell'Es. 17 le bb. 29-32);

Es. 17. La Pastora e il Lupo: periodo C (bb. 29-32)

coda (bb. 46-56): tornano le armonie a tre parti, riproponendo in breve elementi già esposti; al

canto e al basso le melodie si fanno conclusive, su una cadenza IV, V, I, con terza piccarda.

### III. VERDOLIN VERDOLINETO

#### Verdolin, Verdolinetto

Na matin bin di bunura (oh Verdolin, Verdolinetto!)  
 Na matin bin di bunura Verdolin s'in va al mercà.  
 Quand l'è stàit a metà dla strada (oh Verdolin,  
 Verdolinetto!)  
 Quand l'è stàit a metà dla strada so prim'amur  
 l'a riscuntrà.  
 "O fermève na minütina, (oh Verdolin, Verdolinetto!)  
 O fermève na minütina che i pum vöi ricuniè."  
 Mentre i pum a na ricuntavo, (oh Verdolin,  
 Verdolinetto!)  
 Mentre i pum a na ricuntavo, basin d'amur s'a  
 j'à dunà.  
 "Cos'diràlo la mia mama, (oh Verdolin,  
 Verdolinetto!)  
 Cos'diràlo la mia mama ch'i vad'pi nen a cà!"  
 "E vui dije a la vostra mama (oh Verdolin,  
 Verdolinetto!)  
 E vui dije a la vostra mama che'l spus l'ève  
 trovà."

Al pari dei *Tre Prinsi*, anche in *Verdolin Verdolinetto* (90 misure) il tema originario viene presentato per intero solo alla fine del brano, prima della coda. È molto interessante l'ambito ritmico-accordale che Mosso costruisce, impiegando ostinati ed elementi tematici, con funzione di commento e supporto alle "emersioni" più o meno complete della melodia. Tale disegno è caratterizzato da un incedere ritmico e insistente dell'accompagnamento e si sviluppa come segue:

bb. 4 e 8: primi anticipi parziali e semplificati del tema, usati come frammenti di collegamento (Es. 18, b. 4);

Es. 18. Verdolin Verdolinetto: frammento di collegamento deriato dal tema (b. 4)

bb. 21-30: esposizione più completa e inframezzata da cellule di collegamento;

bb. 43-54: idem

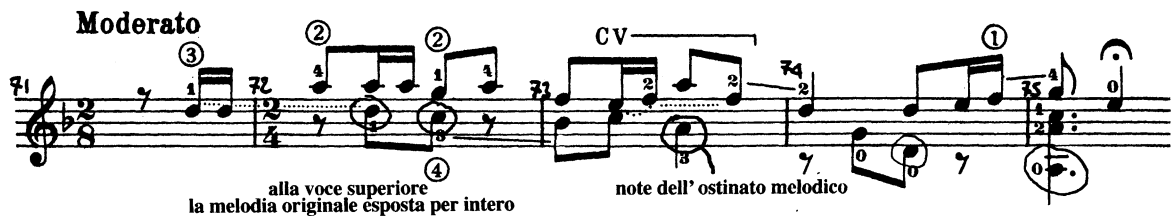
bb. 59 e 63: precedente elemento tematico usato come frammento di collegamento, ma una ottava sotto;

bb. 71-80: tema completo ("moderato"), accompagnato da contrappunto al basso (Es. 19, bb. 71-75);

bb. 81-90: Tempo I: in coda si concatenano l'elemento di collegamento già visto e frammenti dell'accompagnamento e del tema, in una sorta di stretto finale, per chiudersi con una cadenza V (in primo rivolto, con terza abbassata

e settima), IV (in secondo rivolto con terza alterata e settima) e I (senza terza), davvero conclusiva.

L'accompagnamento è caratterizzato da un ostinato su ottave in tempo binario (Es. 20, b.1), in cui si intersecano elementi tematici (come visto a b. 4), e da arpeggi o accordi, come nell'Es. 21 (bb. 9-12, in cui emerge al basso la melodia comune di cui s'è detto e l'alterazione della pulsazione ritmica, che muta in 5/8, 2/4 e 3/8) oppure nell'Es. 22 (bb. 23-24). Le linee che si intrecciano al tema sono sempre in qualche misura derivate, come vediamo alle bb. 44-46 (Es. 23).



Es. 19. Verdolin Verdolineto: tema completo (bb. 71-75)



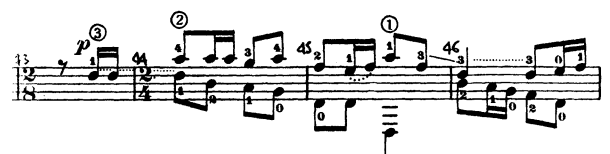
Es. 20. Verdolin Verdolineto: ostinato su ottave, prima esposizione (b.1)



Es. 21. Verdolin Verdolineto: accompagnamento con arpeggi e accordi (bb. 9-12)



Es. 22. Verdolin Verdolineto: accompagnamento con arpeggio (bb. 23-24)



Es. 23. Verdolin Verdolineto: tema, con linea inferiore di accompagnamento (bb. 43-46)

Qualche giorno dopo aver inviato in redazione la stesura definitiva dello scorso articolo (II parte), ho avuto modo di incontrare un caro amico d'infanzia di Carlo Mosso, il Commendator Piero Fraire, Direttore de "Il Giornale Braidese". Un lungo e inatteso racconto mi ha fatto conoscere fatti e circostanze di rilievo della vita giovanile del compositore, a tratti anche particolarmente toccanti (tra l'altro il Maestro non

era originario di Bra, in provincia di Cuneo, come indicato nella I parte, ma di madre toscana e padre fossanese). Non mi è possibile dare qui ulteriore spazio a elementi biografici emersi da questo colloquio né approfondire con particolare rilievo il tema dell'impegno politico. Posso riassumere, in chiusura, che Mosso conobbe la sofferenza della guerra, della forzata migrazione (a livello familiare vissuta per la seconda vol-

ta, avendo i suoi genitori cercato maggior fortuna nella vicina Francia non molto prima della sua nascita), dell'emarginazione che questo ha portato e il dolore di lutti familiari vicinissimi (la perdita della sorella in giovane età); nonostante questo fu pervaso da entusiasmo e impegno, passione e amore per la vita e la cultura, che egli visse con vorace curiosità (essendo, in definitiva, un convinto e orgoglioso autodidatta, come suggeritomi dallo stesso Fraire). Timido, riservato, quanto polemico, talvolta con irruenza, o delicato e ironico, Carlo Mosso ha vissuto una vita intensa, a tratti estrema e solitaria, lasciando trasparire una ricerca profonda di quiete interiore, giustizia, impegno e sincerità. Nel 1978 il Maestro si è unito in matrimonio con la professoressa Rosanna Verecondi, toscana anch'essa come la madre; Mosso amava da sempre l'idea che una parte di sé provenisse da una delle culle più nobili della cultura italiana, e questo nuovo sodalizio affettivo lo ha confortato anche in questo suo antico sentire.

Prima di congedarmi dai lettori, desidero rin-

graziare tutti coloro i quali abbiano contribuito ad approfondire la mia conoscenza del compositore e a dare progressiva articolazione al lavoro.

Rigorosamente in ordine alfabetico, desidero citare: ARCI Nuova Associazione (Torino), Giorgio Agnetti, Lidia Benone, Giuliano e Marina Falco, Carmelo Lacertosa, Andrea Lanza, Stefano Leoni, Claudio Mantovani, Guido Margaria, Paola Salvadeo, Marco Santi, Giancarlo Zedde e Anna Zeppetelli.

Infine, un ringraziamento speciale a Orazio Mula e al suo allievo Federico Galvagno, dalla cui preparazione d'eccellenza e con loro ampia disponibilità ho attinto a piene mani suggerimenti e indicazioni nel lavoro di analisi. Un grazie anche all'amico Giancarlo Mellano per avermi aiutato in tutti i passi in cui necessitava una conoscenza specifica della prassi flamenca e della sua estetica.

---

Gli esempi musicali sono pubblicati per gentile concessione delle Edizioni Bèrben, Ancona.