ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

FONDATORE E PRESIDENTE IL CONTE GUIDO CHIGI SARACINI



Ente Autonomo per le Settimane Musicali Senesi

MUSICISTI PIEMONTESI E LIGURI

A CURA DI

ADELMO DAMERINI E GINO RONCAGLIA

HANNO COLLABORATO

G. BARBLAN - B. BECHERINI - A. DAMERINI - A. DELLA CORTE M. FABBRI - P. FRAGAPANE - R. MALIPIERO - F. MOMPELLIO R. PAOLI - M. RINALDI - L. ROGNONI - G. RONCAGLIA

per la XVI Settimana Musicale 13-21 SETTEMBRE 1959



SIENA - MCMLIX

ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

FONDATORE E PRESIDENTE IL CONTE GUIDO CHIGI SARACINI

Ente Autonomo per le Settimane Musicali Senesi

MUSICISTI PIEMONTESI E LIGURI

A CURA DI

ADELMO DAMERINI E GINO RONCAGLIA

HANNO COLLABORATO

G. BARBLAN - B. BECHERINI - A. DAMERINI - A. DELLA CORTE M. FABBRI - P. FRAGAPANE - R. MALIPIERO - F. MOMPELLIO R. PAOLI - M. RINALDI - L. ROGNONI - G. RONCAGLIA

> per la XVI Settimana Musicale 13 - 21 SETTEMBRE 1959

SIENA - MCMLVIX

Le « Settimane musicali senesi », da me volute, vengono continuate, con mio sincero compiacimento, da questa « XVI Settimana » che, secondo un nostro antico costume di rivolgere il pensiero alle varie « Scuole italiane », è dedicata questa volta ai Maestri Liguri e Piemontesi, allo scopo di riacquistare alla cultura storica qualche autore a torto dimenticato e, in ogni modo, di gettare una luce sul costume e sul gusto di alcune epoche passate. S'intende che alla parola « scuola » deve assegnarsi un largo significato, cioè quello di attività svolta da maestri nati o vissuti in una determinata regione e che di questa rappresentino le caratteristiche principali o le possibili influenze sulle altre regioni d'Italia! Non sempre si tratta di grandi maestri — anche di questi ogni angolo d'Italia ci offre esempi insigni — ma spesso di musicisti minori, i quali, possedendo qualità singolari, formano storia più forse che i grandi. Le Settimane musicali senesi hanno il vanto di aver scoperto per prime tesori quasi ignorati, di cui la cultura storica non potrà ormai disinteressarsi del tutto. Non faccio nomi, perchè i frequentatori delle nostre manifestazioni e gli stessi volumi, che annualmente vengono pubblicati, ne sono tesimonianza esplicita.



Questa XVI Settimana intanto, per essere rivolta a maestri della Liguria e del Piemonte, oltre a illuminare figure già note, come quelle di Paganini, Viotti, Pugnani, Perosi, Casella, ha rimesso in onore altre che erano dimenticate ma che, sia per la evoluzione delle forme sia per intrinseca bellezza delle opere, meritano una particolare attenzione. Si tratta di Somis, maestro di Pugnani, di Blangini il primo compositore di Notturni, di Giardini uno dei creatori del Quartetto moderno, di Pagliardi, di Bitti, di Suor Leonarda, di Raimondo Mei, i quali tutti ebbero ai loro tempi rinomanza e che per questo, sono documenti di un'epoca e testimoni di un costume e di un gusto. Di queste rivalutazioni dobbiamo esser grati alle pazienti ricerche dei maestri Barblan, Mompellio, Damerini, Fabbri.

Al Teatro inoltre comparirà, fuori programma, una operina in un atto di Gaetano Donizetti — Il Giovedì grasso — che non era più rappresentata dal tempo del suo autore e che, come altre opere recentemente riprese, è destinata, speriamo, a ritornare in repertorio. Infine la Settimana, per rimanere fedele al suo antico proposito, farà il solito omaggio ad Antonio Vivaldi con la esecuzione di qualche nuovo Concerto.

Della diligente organizzazione di tutto il Programma della presente Settimana debbo ringraziare anzitutto il Maestro Vittorio Baglioni e della redazione di questo Numero Unico il maestro Damerini e il prof. Roncaglia.

GUIDO CHIGI SARACINI

Settembre 1959.



UN MUSICISTA ITALIANO DEL XVIII SECOLO: GIOVAN BATTISTA SOMIS

DI BIANCA BECHERINI

Alla celeberrima scuola del Tartini — inquadrata nel numero delle grandi scuole violinistiche italiane a partire da quella di Arcangelo Corelli — s'innesta l'arte di numerosi altri maestri, che nei loro giri concertistici nei principali centri d'Europa, integrarono la fama del melodramma, elevando il nome della nazione dalla quale provenivano.

Una mirabile teoria di personalità artistiche, che dai maestri fondatori, cioè: Corelli in Roma, Albinoni e Vivaldi in Venezia, Veracini in Firenze, Tartini in Padova, si snoda per oltre un secolo, continuando nell'opera degli allievi che mano a mano salgono a maggiore fama.

Giovanni Battista Somis (Torino, 25 dicembre 1686; 14 o 15 agosto 1763), figlio di Francesco Lorenzo, violinista al servizio della « Ducal Cappella »; mostrando doti di non comune valore artistico, dal principe Vittorio Amedeo II fu inviato a Roma (1703) a studiare con Arcangelo Corelli, tornando a Torino (1706) per prendervi stabile dimora. Nella sua vita si ricordano soltanto due giri artistici; un primo viaggio in Sicilia (1713) al seguito del suo Principe; e molto più tardi (1733) un viaggio a Parigi, ove riscosse applausi ed ammirazione ai « Concerts spirituels » delle Tuileries (2 aprile e 14 maggio), imponendosi con la grazia e l'eleganza dell'esecuzione, la potenza dell'areata, la toccante espressività. Le sue

doti furono allora rilevate dal « Mercure de France » (¹), e furono pure riconosciute dal Rousseau, dal De Brosses (²) e dal Quantz. Ebbe onori anche in patria raggiungendo nella Cappella di corte il grado di primo violino solista (³) e di suonatore privato del re. Vero caposcuola a lui si devono allievi come il Giardini, il Chiabrano, il lionese Gian Marie Leclaire, J. Pierre Guignon, lo svizzero Gaspar Fritz (⁴) e Gactano Pugnani che, oltre al Somis, ebbe a maestro il Tartini e che pure formò un gruppo di allievi famosi: G.B. Polledro, L. Borghi, A. Bartolomeo Bruni, Felice Radicati e, fra tutti grandissimo, Giambattista Viotti, oltremodo ammirato a Parigi e a Londra negli ultimi decenni del XVIII e nei primi del XIX secolo. Si apre il momento dei grandi virtuosi che incantarono i pubblici dell'epoca, raccogliendo allori in ogni parte d'Europa.

Il periodo, sviluppato dagli allievi di Arcangelo Corelli, oltre a segnare il passaggio dal « Concerto grosso » al « Concerto solistico », si arricchisce di muovi elementi, di abilità tecnica, di andamenti che, benchè tolti al genere melodrammatico, affermano nuove conquiste per l'arte del violino. Antonio Vivaldi dimentica completamente la regolare architettura del « Concerto grosso » insieme al criterio dell'« opposizione di masse ». Definita la divisione in tre tempi egli tende all'espressione solistica. La parte principale è generalmente affidata ad uno o due violini; ma non mancano esempi in cui il solista è il violoncello, la viola d'amore. la tromba, il corno, l'oboe, il flauto, il fagotto e perfino il mandolino. Si tratta della « nuovissima maniera di composizione » sottolineata dal Quantz, quando nel 1714, per la prima volta a Pirna, in Sassonia, esaminò alcuni concerti per violino di Antonio Vivaldi.

E in tale evoluzione non è possibile dimenticare Francesco Maria Veracini, che alterna l'ampio respiro melodico degli Adagi all'elegante sinuosità dei Minuetti e delle Gavotte, e al discorsivo sviluppo degli Allegri preludenti il primo tempo di Sonata.

Intanto il Tartini, stabilitosi a Padova, rendeva noto lo splendore della sua personalità, pochi anni dopo ancora più chiara nell'opera di numerosi allievi (5). Di lui non mancano

notizie intorno alla tecnica violinistica, al modo di condurre l'arco (6), alla sicurezza e forza delle dita, alla facoltà di saper cantare sullo strumento, qualità storica, qualora non si dimentichi il coevo sviluppo dell'arte vocale italiana.

Ma nella produzione musicale del Tartini conosciamo ben poco: ca. 18 Concerti con accompagnamento di quartetto quintetto d'archi, oltre a poche altre opere stama Parigi, Londra, Amsterdam dal 1734cipio dello scorso secolo; e varie edizioni moderne delle medesime a cura di Alard, Léonard, David, Jensen, Corti etc.. Ma il « corpus » delle opere tartiniane, segnalato dal Tebaldini (7) e giacente nell'« Archivio musicale della cappella del Santo di Padova », comprende ca. 140 Concerti, 50 Sonate a tre ed oltre 150 Sonate per violino, trascurando la musica vocale sacra. Il Tebaldini in numerosi concerti notò un carattere eminentemente sinfonico, mentre il Sandberger, che pure vide lo stesso fondo, notò l'assenza del b. c. nelle Sonate a quattro e l'uso del medesimo nei Trii. Ma la valutazione scientifica della produzione tartiniana e l'influsso dell'alta sua personalità sulle successive scuole violinistiche italiane e straniere sono per ora una mèta lontana, per la conquista della quale non ci accorgiamo che siano iniziati lavori,

Ed anche del Vivaldi, del quale continuamente leggiamo il nome in giornali e riviste ed ascoltiamo le musiche in concerti, quante sono fino ad oggi le opere pubblicate? una grandissima parte giace ancora manoscritta nei fondi di note biblioteche, e ci auguriamo che ca. la metà dei Concerti di Dresda, trascritti dal compianto Prof. Torrefranca, tornino presto alla luce.

Fu merito dell'« Accademia musicale Chigiana » ripensare — in tempi ormai lontani — all'opera del Prete rosso, facendone conoscere pagine vocali e strumentali, e stampando anche un catalogo, dovuto a Olga Rudge, con l'indice tematico di ben 309 Concerti vivaldiani (8). Ma oggi si reclama l'opera omnia, necessaria, indispensabile, realizzata coi criteri scientifici dei quali la musicologia tedesca ed americana offrono — seb-

bene per altri periodi storici — mirabili esempi (9). Un vasto campo per i giovani studiosi italiani, ai quali auguriamo di mettersi al lavoro.

* * *

Riassumendo: questo grande periodo della nostra Storia musicale che illustra il passaggio dal concerto grosso al concerto solista e alla sinfonia, è oltremodo lacunoso non solamente nei riguardi dei musicisti minori ma pure delle più alte personalità artistiche.

Anche per G. Battista Somia le notizie sono scarsissime e contradittorie. Già il l'étis (10) lo confuse col fratello Lorenzo, attribuendo a questi l'Opera prima di sonate a violino e violoncello o cembalo (11). Il l'ongiu (12), sempre a Lorenzo attribuisce l'Opera seconda, Sonate da camera a violino solo e violoncello e cimbalo, affermando di aver visto in esse l'annuncio in un vecchio catologo berlinese (13), L'Eitner (14), più seriamente, di Giovan Battista, cita i segmenti pezzi:

Sountes pour violou, violoucelle ou chivectu, op. 1, gravé Paris 1726 (Paris, Bibl. Nut.).

Sonate 1424 da camera a violino, violoncello o cembalo, op. 6. Paris 1734 à veuve Boivin (Paris, Bibl. Nat.; Studtbibl. Dresden, in ms.). Alcune di dette Sonate zi trovano in ralizioni Le Cene, Liepman e Roger.

Sonata a ciuque e b. Partituru divisu in tre tempi, Allegro, Largo, Allegro, Ständische Landesbibl. Kussel, ms. 909.

- 8 Sonate per violino e b., Bibl, der Cosellschult der Musikfreunde, Wien.
- 1 Sonata p. viola da gambu segundutu nel Kat, von Georg Thouret, Leipzig 1895.

Concerto a violino concertuto con violino, viola e ba re mugg. (Stadtbibl. Dresden, in ms.).

Sonate e minuetti si trovano sparsi in raccolte fine XVIII primi XIX sec.

Ma solamente le ricerche di Don Giocondo l'ino (45) lanno lumeggiato l'opera del musicista piemontese, che risulterebbe assai vasta ed ampia. Lo Schmidl (16), riportando le ricerche del Fino, parla « di prezioso documento olografo posseduto da Donna Lcopolda Scanagatta Somis di Chavrie, ove appare un elenco delle composizioni di Giovan Battista:

Concerti a violino solo obbligato con la partitura e le parti complete n. 134; Concerto pastorale a violino solo obbligato colla partitura e parti copiate n. 1; Concerti pel Venerdì Santo a violino solo obblig. colla partitura e parti copiate n. 2; Concerti a due violini obblig. colla partitura e parti copiate n. 1; Concerti a due violini obblig. colle parti copiate senza partitura n. 2; Concerti pieni a 4 istrumenti colle parti copiate senza partitura n. 3; Concerti pieni a 4 istrumenti colle parti copiate senza partitura n. 3; Concerti pel flauto traversiere, partitura e parti n. 3; Partiture sole di Concerti per violino obblig. n. 10; Partiture sole di Concerti a trombe n. 4; Sonate a violino solo e basso n. 75; Sonate a 4 istrumenti con le parti copiate senza partitura n. 1; Partiture sole di Sonate a 4 istrumenti n. 4; Sonate per la Viola d'amore sola e basso n. 3; Sonate a violoncello solo e basso n. 7; Sonate a 3 con ripieni, colle parti senza partitura n. 1; Sonate a 3 che sono stampate n. 6; Sonate a 3 colla partitura e parti copiate n. 1.

Del repertorio, oltremodo corrispondente agli uffici dell'autore, musicista di corte e suonatore privato del Re, si sono ritrovate le seguenti opere:

Opera prima di Sonate a violino e violoncello o cembalo, Roma, 1722; Opera seconda di Sonate da camera a violino solo, violoncello o cembalo, Torino, presso l'autore, 1723; Amsterdam, M. C. Le Cene, s. a. (Britsh Museum); la già ricordata op. 4 segnalata dall'Eitner; L'Opera V. Sonate 6 a tre o sieno trattenimenti per Camera a 2 violini, violoncello e cembalo, Paris, Boivin, 1733, in possesso della Librairie G. Legouix de Paris; L'op. 6 già segnalata dall'Eitner; e 1 Sinfonia, flauto solo e basso, alla Bibl. Palatina di Parma. In edizione moderna 2 Tempi, Poco adagio e Allegro, pubblicati da G. Jensen, Raccolta «Klassische Violinmusik», III fasc., ed. Schott.

Le prime opere facilmente sono state confuse con la produzione di Lorenzo Somis, fratello di Giambattista. Il dubbio l'ebbe anche il Gaspari (17), che illustrando le Sonate da Camera a violino solo e violoncello di Lorenzo Somis, scrisse: « Quest'opera che contiene 8 Sonate a violino col basso si è attribuita ipoteticamente a Lorenzo Somis; ma potrebbe essere

lavoro del di lui fratello Giovambattista. Per conoscere a quale dei Somis appartenga l'opera, si pone qui sotto il principio delle sonate ». Seguono 8 incipit musicali.

Delle doti esecutive del Somis, alle quali abbiamo fatto cenno, si hanno saltuariamente notizie dulle seurse opere tendenti a mettere in luce la sua personulità. Il Regli (18) accenna molto retoricamente « all'aurea ed elegante maniera di suonare, di cui si ha la migliore tradizione nei anoi allievi, il Giardini e il Chiabran ». Il Pincherle (19) toda «l'ampleur archet», riportando in proposito $_{
m de}$ incomparable son un giudizio di Hubert le Blanc: «Il franchit la borne où l'on échou et, en un mot vint à bout du grand ocuvre sur le violon, la tenue d'une ronde. Un seul tire d'archet dura tant que le souvenir en fait perdre l'haleine quand on y pense »; ed un altro apprezzamento del De Bronnen, che purlando di una cantatrice chiama « étonuante par l'étendue de sa voix et les coups d'archets qu'elle avait dans le gosier», aggiungendo, « Pour moi, je ne fais ancom donte qu'elle n'oit avalé le violon de Somis ».

In altre pagine il De Brosses parta anna superficialmente del Caposcuola piemontese, riducendo suoi apprezzumenti a delle « causeries d'un gentilhomme en voyage en Italie », come nel presente brano:

J'allai un matin à la chapelle dans l'intention d'entendre Somis, mais il ne joue pas tous les jours, et son tout ne devoit revenir que dans quelque temps; de sorte qu'il me fallut user de cajalette, tant envers le maître de la chapelle qu'avec lui, pour l'avoit incessamment. Je dis à l'un que sa musique étoit la meilleure de l'Europe, a l'autre qu'il en fesoit le principal ornement, et qu'il secoit dur pour moi, apres avoir entendu les plus fameux violon de l'Italie, de poutit saus entendre le maître de tous. Avec cette rhétorique, j'eus mon Somis pour le lendemain. Il joua un concerto a posta (expressement) pour moi, et fit une sottise : je serois parti persuadé qu'il était de la première force, un lieu que, quoique bon violon, je le tronvai inférieur aux Tartini, Venneini, Pusqualini,

S. Martini et quelques autres aucore. Oh! que je le troquerais bien pour avoir sa soeur, la charmante, la celeste Vanloo, dont aucune voix que j'aie entendue en Italie ne m'a fait perdre l'idée. Il y en a beaucoup de plus grandes et de plus sonores, mais on ne trouve nulle part plus de grâce ni plus de goût ni personne qui mette autant qu'elle de vie et de joie dans son chant » (2•).

Ma in ogni modo anche tali brevi giudizi palesano l'alto grado delle doti esecutive del Somis, che potremmo studiare con maggiore obbiettività se conoscessimo la sua produzione musicale, nella quale non possono mancare i riflessi delle medesime.

La Sonata n. 9 dell'opera prima, inserita nei Concerti della « XXVI Settimana Senese », nettamente si distacca dallo stile del Corelli, mostrando — pure nelle sue brevi linee architettoniche — l'emergere di una nuova personalità. Il Somis segue i maestri che abbiamo citati. Per la forma (la Sonata è divisa in due tempi) non vi è più traccia della Suite: abbandonati sono pure gli andamenti polifonici e l'inizio fugato dell'Allegro. L'eleganza del fraseggio è certamente dote innata dell'autore, mentre dell'agilità del Finale nella Scuola italiana abbiamo esempi fino dai tempi del Torelli.

Certamente i meriti delle « Settimane Senesi » di fare rivivere in modo sistematico gli autori del passato, divisi in scuole o in regioni, sono lodevolissimi.

Numerosi problemi sorgono dallo studio di queste antiche pagine italiane. A molti di essi abbiamo accennato, sperando che nuovi impegni e nuove iniziative giungano a riportare alla luce — nella veste scientifica che oggi si richiede — tanta meraviglia d'arte.

- (¹) Mercure de France. Aprile 1733. « Le sieur Somis, fameux jouer de violon du Roy de Sardaigne, a exécuté différentes sonates et des concertos dans la dernière perfection et a été tres applandi par de nombreuses assemblés que la justesse et la brillante exécution de ce grand maître y avaient attirées ».
- (2) C. DE BROSSES, Le Président De Brosses en Italie, Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740 par C. D. B., 2º édition, Paris, Didier, 1858 (Lettre 55, à M. de Neuilly).
- (3) CORDERO DE PAMPARATO, Gaetano Puguani violinista torinese, «Rivista Musicale Italiana», XXXVII (1930) II, pp. 226-227 in nota.
 - (4) Detto Le dernier roi des violons,
- (5) Fra gli allievi del Tartini sono ricordati: il Nardini, Pasqualino Bini, il francese Lahoussaye, il tedesco II. G. Grann, Domenico Ferrari, il Naumann ed altri.
- (6) Di questo abbiamo esatte notizie nella lettera all'allieva Maddalena Lombardini, Lettera di G. T. alla signora M. L. inserviente ad un'importante Lezione per i Suonatori di violino, Padova, 1770; e nelle 50 Variazioni sopra una Gavotta di Corelli, alle quali venne dato il titolo L'arte dell'arco.
- (7) G. TEBALDINI, L'Archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova, Padova, 1895.
 - (8) A. Vivaldi, Siena, 1939.
- (9) Recentemente edizioni magnifiche si sono ammirate a Certaldo, alla Mostra bibliografica allestita nella «Casa del Boccaccio» in occasione del «Convegno internazionale sull'Ars-nova italiana $_{
 m del}$ Trecento », 23.27 luglio 1959. Oltre alla nuova serie dei «Monumenti musicali» della Casa ed. Ricordi e a numerose opere musicologiche eleganti e nitide della Casa ed Olschki, crediamo opportuno sottolineare alcune edizioni del Colorado-College e della Casa ed. Bärenreiter (Kassel, Basel, London, New-York). Fra quest'ultime la colossale opera Manumenta monodica medii aevi, della quale il primo volume comprende Des Hymnenmelodien des Abendlandes; Das Buxheimer Orgelbuch-Handschrift mus 3725 der Bayerischen Staats Bibl. München bellissima riproduzione dell'antica intavolatura. E fra i Documenta Musicologica la perfetta riproduzione in facsimile dello Chansonnier de l'Escorial, delicata e nitida nella riproduzione dell'antico testo. Tutte edizioni delle quali l'« Associazione inter-

nazionale delle Bibl. musicali » e la « Società internazionale di musicologia », di comune accordo, hanno assunto la responsabilità scientifica. Sembra che ben presto, sotto la guida del M^o Nino Pirrotta (Harvard-University), sia riprodotto anche un importante ms. dell'Ars-nova italiana del Trecento.

- (10) F. J. FÉTIS, Biogr. universelle des musiciens. Paris, 1865, VIII, 62.
- (11) 1722. L'opera è attribuita a Lorenzo anche da E.M.E. DELDEVEZ, Pièces diverses choisies dans les oeuvres des célèbres violonistes compositeurs des XVII et XVIII siècles, Paris (1857), Sonata n. 9, pp. 48-51.
- (12) A. POUGIN, Le violon et les violonistes et la musique de violon du XVIe au XVIIIe siècle, Paris. 1924, p. 91 in nota.
 - (13) Cat. 183 della libreria musicale Liepmanssohn di Berlino.
 - (14) R. EITNER, Quellen-Lexicon, IX, 202.
- (15) G. FINO, Un grande violinista torinese ed una famiglia di violinisti, « Il Momento », 25.26 ottobre 1927.
- (16) C. SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti*, 3 voll., Milano, 1929, 11, 524.
- (17) G. GASPARI, Catalogo della Bibl. del Liceo musicale di Bologna, Bologna 1905, IV, 147.
 - (18) F. REGLI, Storia del violino in Piemonte, Torino, 1863, p. 24.
- (19) M. PINCHERLE, Les violonistes, compositeurs et virtuoses, Paris (1922), p. 58.
- (20) C. DE BROSSES, op. cit. Charles Vanloo aveva sposato Anna Maria Cristina figlia di Somis. Quando la condusse in Francia, per la bellezza, la voce e il delizioso canto italiano ella suscità l'ammirazione della corte.



ANSIA PREROMANTICA IN GAETANO PUGNANI

DI GUGLIELMO BARBLAN

Un secolo prodigioso, il Settecento, anche per la eletta dinastia dei violinisti piemontesi. Sotto l'illuminato regno di Carlo Emanuele III di Savoia, Giovan Battista Somis (1686-1763) uscito dall'insegnamento del Corelli, dopo aver gettato in patria le basi di una scuola che poté ben presto gareggiare con le maggiori e più antiche del nord e del sud d'Italia, era riuscito a far sì che la compagine vocale e soprattutto quella strumentale della regia Cappella e Camera e del Teatro Regio di Torino si potenziassero in disciplina e in efficienza artistica. La buona stella che, come non mai fino allora, soprintendeva alle fortune musicali del Piemonte, volle che fra gli allievi del Somis, accanto al Giardini e al Leclair, per citare solo i maggiori, vi fosse anche il torinese Gaetano Pugnani che viva parte doveva avere nella futura sorte del violinismo europeo. Nato a Torino il 27 novembre 1731 il Pugnani, ricevuti i primi insegnamenti del violino da certo Tommaso Gelosio, poteva a dieci anni prendere parte all'orchestra del teatro Regio nell'opera Zanobia del Metastasio musicata dal Latilla (1). Questa sua comparsa, per nulla in sè stupefacente, non passò inosservata

⁽¹⁾ S. Cordero di Pamparato, Gaetano Pugnani violinista torinese, nn Rivista Musicale Italiana, 1930, p. 38 e segg.

al primo violino e direttore d'orchestra ch'era appunto il Somis, il quale ebbe in seguito come allievo il giovanetto che, circa sette anni più tardi, entrava a far parte della musica di Camera e di Cappella.

La singolare apertura d'animo del Somis ci è testimoniata dal fatto ch'egli, per nulla toccato dalla frequente gelosia dei maestri, volle che il giovane Gaetano fosse inviato a perfezionarsi a Roma, come, quarantacinque anni prima, era stato concesso a lui. Generosamente spesato dal re, nel maggio 1749 il Pugnani partì dunque alla volta di Roma, dove si desiderava « di fargli imparare il contrappunto e... di procurargli un buon gusto nel suonare mediante la frequenza dei... più rinomati virtuosi, principalmente il Signor Pasqualino ». Per interessamento del conte Balbis di Rivera, ministro sardo presso la corte pontificia, il giovane poté giovarsi del valido insegnamento dell'operista piacentino Vincenzo Ciampi, per la composizione, mentre per il violino attinse all'ottima scuola del pesarese Pasqualino Bini allora reputato il miglior allievo del grande Tartini. In tal modo alla tradizione corelliana ereditata dal Somis, si aggiungeva ora nel Pugnani la più attuale espressione violinistica tartiniana; mentre nel campo della composizione i progressi furono tali che, a giudizio dello stesso Ciampi, « ciò che ha fatto il signor Pugnani in tre mesi e mezzo di studio non si farebbe da altri, benché di non mediocre talento, in due anni » (lettera del conte Balbis al marchese di Gorzegno, 27-9-1749).

Interrotto, e per sempre, il soggiorno romano nella primavera del 1750 essendo stato richiamato a Torino per partecipare alle manifestazioni musicali in occasione delle nozze del duca Vittorio Amedeo con l'Infante di Spagna, il Pugnani non abbandonò la sua città che ai primi del '54 anno in cui affrontò per la prima volta il pubblico di Parigi, ottenendo subito un particolare successo ai « Concerts Spirituels ». A tal proposito il Mercure de France poteva scrivere del ventitreenne virtuoso che: « les connaisseurs qui étaient au concert prétendent qu'ils n'ont point entendu de violon supérieur à ce

virtuose ». A Parigi fece anche pubblicare i Sei Trii per due violini e basso op. 1. Tali viaggi artistici in Italia e fuori, con soste più o meno prolungate a Parigi e a Londra, si succedettero regolarmente per molti anni, senza che, per questo, il Pugnani abbandonasse il suo posto alla cappella di corte e al teatro Regio di Torino. In un memorabile giro di concerti compiuto nel 1780 il Pugnani volle essere accompagnato dall'allievo destinato a oscurare la fama di quanti, nella scuola piemontese, lo avevano preceduto: Giovanni Battista Viotti. All'inizio di questo viaggio il maestro e il discepolo toccarono Berna e Ginevra: ed è qui che dai biografi vien posto un colorito incontro fra Pugnani e Voltaire. Ma questa è una delle tante fantasiose e piuttosto grossolane invenzioni dei biografiromanzieri poco avveduti: nel 1780 Voltaire era infatti morto da due anni. Lo ha argutamente rilevato il Giazotto nella sua ampia e valida trattazione sul Viotti (R. Giazotto, Viotti, Milano 1956 p. 38).

Questi frequenti spostamenti nei grandi centri musicali europei non ostacolarono la regolare carriera del Pugnani come musicista della corte dei Savoia. Nel 1770 fu nominato primo violino sia della Cappella sia del teatro Regio; nel 1776 fu eletto da Vittorio Amedeo III « primo virtuoso di camera e direttore generale della musica istrumentale », insieme al famoso oboista Alessandro Besozzi; nel 1786 gli fu aggiunto il titolo di « direttore della musica militare ».

Accanto alla produzione strumentale che è quella a cui deve la fama, il Pugnani, specialmente dopo ottenuta la nomina a primo violino del teatro Regio, si dedicò anche a quella operistica che già aveva sperimentato a Londra quando aveva fatto rappresentare la Nanetta e Lubino su libretto di C.F. Badini (8-4-1769). Nel '71 allestì al Regio l'opera Issea su libretto di V.A. Cigna Santi; nel '72 l'opera Kouli-Kan nel-l'India su libretto dello stesso Cigna-Santi; nel '75 il melodramma L'Aurora su libretto di G.D. Boggio; nell'84, al S. Carlo di Napoli, l'Adone e Venere su libretto di Gabriele Boltri; l'anno seguente nuovamente a Torino l'Achille in Sciro di

Metastasio; nell'89 furono rappresentate il *Demofoonte* su libretto del Metastasio (ripreso anche a Vienna) e il *Demetrio* a Rodi su libretto del Boggio.

Gli ultimi anni del maestro, giunto all'apice della gloria, non furono sereni, poichè lo Stato Sardo non tardò a risentire dei duri colpi di quanto stava accadendo in Francia. In momenti in cui l'Europa era messa a sogguadro dal violento maturarsi delle nuove ideologie, tutto quel mondo di bellezza, di cultura e d'arte che il musicista aveva sognato e in gran parte realizzato per un perfezionamento spirituale della sua città, a poco a poco si dissolse e rovinò. L'amorevole e sincero interesse per l'arte della Corte e dell'alta società torinese fu assorbito da ben altre e assillanti cure; la Cappella andò lentamente dileguandosi quando non fu più possibile pensare a sostituire i posti vacanti, e anzi si provvide a sfoltire la scelta schiera di artisti che era stata ambito vanto dei Savoia. Il decadere fisico del Pugnani coincise con il fatale irrompere nel regno Sardo delle forze straniere. Lungamente ammalato, spirò il 15 luglio 1798, pochi mesi prima che Carlo Emanuele IV fosse costretto ad abbandonare Torino ormai soprassatta dalle travolgenti orde napoleoniche.

Non poche le testimonianze che ricordano la nobiltà del tratto, caratteristica in Pugnani, anche se frammista a una certa vanità alimentata pertanto dalla consapevolezza del proprio talento, e ad una gustosa estrosità che del resto si rispecchia con evidenza nella sua musica. Amante del lusso e desideroso di apparire, recava anche nella vita privata la tendenza all'esibizionismo che, d'altronde, costituisce la molla indispensabile per un concertista che aspiri alla gloria: è noto com'egli amasse presentarsi, con il suo pronunziato aspetto fisico di maschera comica, avvolto in un vistoso mantello di panno rosso, dono ambitissimo del re di Prussia.

* * *

La complessa personalità artistica del Pugnani può essere osservata nei seguenti aspetti: quella del violinista, del maestro,

del direttore, del compositore. Li esamineremo in breve, separatamente.

Il violinista. Elsa M.von Zschinsky-Troxler, la compianta e isolata studiosa dell'arte del Pugnani, nel bel volume dedicato al maestro piemontese (Caetano Pugnani, Atlantis Verlag, Berlino 1939) così riassume la figura del virtuoso: « Dopo i grandi violinisti del periodo barocco, dal Corelli al Somis, fino al classico Tartini che corona e conclude il periodo del tardobarocco, non furono il Nardini o il Locatelli od altri a dare l'avvio al nuovo stile italiano: quello stile cioè che pone il sentimento come base ed espressione della vita del violino. Quell'artista non fu altri che il Pugnani... Egli solo, e per primo, rappresentò il preclassicismo nella evoluzione violinistica italiana, e la nuova scuola francese che prese le mosse dal Viotti, non sarebbe stata possibile senza di lui ». (pag. 40).

Questo giudizio così impegnativo e lusinghiero, viene non solo convalidato dall'esame della produzione violinistica del Rangoni che nel suo Saggio sul gusto della musica col carattere sulta chiaro anche dalle testimonianze dei contemporanei. Tra questi vari documenti (²) riferisco quello del marchese G. B. Rangoni che nel suo Saggio sul gusto della musica col carattere de' tre celebri sonatori di violino i signori Nardini, Lolli e Pugnani, pubblicato a Livorno nel 1790, contemporaneamente in italiano e francese, così si esprime a proposito del Pugnani (pag. 59 segg.): « Io distinguo il Pugnani, per quella viva eloquenza e nervosa onde la sua melodia è ripiena. Questo grande autore di sonate, che tanto deve all'incanto della sua musica appassionata, che a quello della sua maniera d'eseguirla, sacrifica, come fa il Rousseau nella sua Giulia... l'eleganza dello stile al sentimento, da cui è vivamente commosso, e non di

⁽²⁾ Fra i più significativi, quello di W. Fr. Rust (1739-1796) i cui giudizi sono riferiti in R. Czach, W. Fr. Rust, Berlino 1927; di Ch. Burney, A general History of music, Londra 1789, I, p. 562, e IV p. 494; di J. G. Lalande, Voyage en Italie, Parigi 1786, p. 125 segg.; di F. J. M. Fayolle, Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniés, Pugnani et Vietti, Parigi 1810, ecc.

rado l'anima rapisce co' prestigi dell'immaginazione... La sua musica non dipende nè dall'arte dell'arco nè dalla difficoltà della mano... Affatto subordinata all'espressione del sentimento... ella penetra tosto fino all'anima... Libera, come ella è, d'accenti inutili, esprime i soli sentimenti... ».

I contemporanei, dunque, si erano accorti come la verità del violinismo del Pugnani andasse ricercata al di là della sua evidente spavalderia tecnica e dello smaliziato uso di sorprendenti risorse strumentali; e cioè in una singolare atmosfera umana dove la personale sensibilità dell'artista si manifestava attraverso la raffinata scelta di nuovi mezzi espressivi. Con ciò il Pugnani può essere, a buon diritto, considerato fra i maggiori artefici che contribuirono al mutamento del gusto, annunciando nella seconda metà del Settecento quel mondo colmo di contrasti, venato di sottili esitazioni dell'animo, che era nello spirito dei tempi muovi. Appunto il « preclassicismo » degli storiografi tedeschi, che gli italiani preferiscono chiamare « preromanticismo ».

Il maestro. Questa sottile influenza squisitamente umana sorvegliò e resse anche l'attività pedagogica del Pugnani. Ci consta infatti la intensa educazione spirituale di cui circondava i propri allievi, ch'egli seeglieva con ogni cura, e dai quali non pretendeva onorari di sorta quand'essi non disponevano di mezzi. La scuola, che divenne famosa in tutta Europa, è costellata di nomi che diffusero ovungue non solo il nuovo portato di una tecnica, ma soprattutto di un gusto, di uno stile, di una civiltà. Brillano i nomi di Luigi Borghi che fu concertista e compositore largamente applaudito a Londra; di Giuseppe M. Bouvier che si affermò nei Concerts Spirituels di Parigi; di Antonio B. Bruni escentore, compositore e didatta valentissimo a Parigi; del boemo Anton Janitsch violinista in importanti cappelle principesche germaniche; del toscano Luigi Molino che successe al proprio maestro come primo violino al teatro Regio e fu quindi a Parigi; del focoso torinese Antonio Olivieri che fu violinista a Torino, Napoli, Lisbona e Parigi; del piemontese G.B. Polledro che, pur essendo nato nel 1781, fu uno degli ultimi allievi del Pugnani, e che, dopo le affermazioni di Milano e Bergamo, fu alcuni anni a Mosca e quindi in Francia e Germania, e a cui toccò il privilegio, il 6 agosto 1812, di eseguire a Karlsbad la Sonata a Kreutzer avendo Beethoven al pianoforte; di Felice Alessandro Radicati violinista e compositore notissimo a Bologna e a Vienna; di Gioacchino Traversa acclamatissimo a Parigi. In questa bella schiera, altissimo risplende il nome di G.B. Viotti nel quale l'ascendente umano e artistico del Pugnani raggiunge un ideale scambio spirituale fra maestro e discepolo, come poche volte la storia dell'arte ha potuto registrare.

Il direttore. Sul Pugnani direttore dell'orchestra della Cappella e del teatro Regio ci ha lasciato una vivace e approfondita testimonianza il già citato Rangoni a pag. 63 del suo Saggio. « Egli signoreggia da gran maestro nell'orchestra come un bravo comandante fra' i suoi soldati. Animato dal fuoco divoratore dell'ingegno che gode, e pieno del suo principale oggetto che è l'unione generale, ora con uno sguardo, ora con un segno, soggetta tutti i membri dell'orchesta a' minimi moti del suo volere. Il suo arco è il bastone del comando, a cui ciascuno obbedisce colla maggiore esattezza. Con una sola arcata data a tempo, ei rinforza l'orchestra, la rallenta e la rianima a suo talento; egli addita agli attori i minimi degradamenti, e tutti richiama a quella perfetta unità che è l'anima di un'accademia... Fisso nell'oggetto principale... che è di sostenere e di far distinguere le parti essenziali, non leva mai l'occhio di sopra i cantori se non per dare un'occhiata di fuga alla musica,... egli è sì pronto e sì vivo a rapirne l'armonia, il carattere, il noto ed il gusto, che nell'istante medesimo ne imprime il sentimento nell'anima de' cantori e d'ogni sonatore dell'orchestra ».

Insomma, un attento e provveduto testimonio oculare ci avverte come il Pugnani direttore riuscisse a tenere in pugno l'orchestra con una perfetta disciplina; come egli suggerisse e ottenesse dal complesso ogni « affrettando » o « rallentando », « crescendo » o « diminuendo » a seconda del suo desiderio; come, pur tenendo presente l'unità espressiva del brano, ne sottolineasse le parti essenziali; come la sua comunicativa immediata e sicura gli permettesse di trasfondere negli interpreti vocali e nell'orchestra ogni moto interiore della sua anima. Ma quali altre doti noi possiamo pretendere da un esperto direttore dei nostri tempi? Il Pugnani, dunque, ancora in un'epoca di indulgente artigianato, realizzava già quelle aspirazioni ad una perfetta disciplina di tecnica e d'arte che saranno le ambiziose conquiste dei futuri maestri concertatori dell'età romantica.

Il compositore. Anche se non scarsa, la uniforme produzione vocale del Pugnani non presenta caratteristiche che la rendano interessante agli occhi dello storico: fondamentale è invece, per la conoscenza dell'evoluzione delle forme cameristiche e sinfoniche della seconda metà del Settecento, la sua opera strumentale, dei suoi Concerti per violino e orchestra ch'egli non dette alle stampe, conservandoli gelosamente per sè probabilmente a tutela di quelle nuove conquiste formali ed espressive che trasmetteva soltanto agli allievi. Uno solo di questi Concerti manoscritti, custodito nella Biblioteca del Conservatorio di Bruxelles, non è sufficiente a gettar piena luce su quell'aspetto che costituì forse il maggior titolo dell'affascinante violinista piemontese. Codesto aspetto può essere osservato almeno attraverso i Concerti degli allievi, particolarmente del fedele Luigi Borghi che teneva a dichiararsi nel frontespizio delle Sonate op. 1, « élève du célèbre Pugnani ». In tal modo condusse la sua indagine il Torrefranca (Le origini italiane del romanticismo musicale, Torino 1930, p. 562 segg.), per giungere ad affermare il sentimento « romantico » già vivo in Pugnani. Più cauto il Giazotto (op. cit., p. 188 segg.), nello studiare i momenti formativi del Viotti, introduce fra il maestro e l'allievo la salda presenza del Tartini; ma ciò non gli impedisce di affermare che in Viotti « la lezione di Pugnani, completata dal precetto somisiano, aveva agito in modo tale da fornirgli l'aplomb perfetto del suo stile ».

Dalle opere che possono essere sicuro oggetto di studio (dalle tradizionali Sonate a tre agli evoluti Quartetti o Quin-

tetti, dalle delicate Sonate per cembalo e violino o flauto alle virtuosistiche Sonate per violino, dalle brillanti Ouvertures alle complesse Sinfonie), noi ci rendiamo sempre più convinti del costante assillo del Pugnani per la ricerca di un'espressione che corrispondesse alle esigenze di un'epoca sempre più sensibile e scoperta ai nuovi aneliti dello spirito, e non ancora in possesso di uno stile che quegli aneliti potesse accogliere in compiutezza formale. Di qui il continuo oscillare fra il gusto di tradizione o alla moda, e le illuminazioni del precursore; fra il compiaciuto godimento strumentale e l'esperimento immaturo e ardito che svela orizzonti nuovi. Del Pugnani mediatore di questa crisi romantica resta una testimonianza sorprendente, purtroppo non suffragata dal testo musicale andato disperso. Intendo dire di quella Sinfonia del Werther di cui ci restano soltanto alcune documentazioni letterarie: quella del Carpani (Le Haydine, Padova 1823, p. 79), dello Hanslick (Geschichte des Konzertwesens in Wien, 1869, p. 112), del Laderchi (Notizie biografiche intorno ad Alessio Prati, Ferrara 1825, p. 27), del Blangini (Souvenirs de F. Blangini, Parigi 1835, p. 368). Lo Hanslick parla di questa Sinfonia eseguita a Vienna il 22 marzo 1796 come di un «poema sinfonico»; ma il Blangini scrivendo dell'esecuzione torinese del lavoro, diretta dallo stesso Pugnani alla presenza dell'alta società piemontese e del corpo diplomatico, ne riferisce con tanta evidenza che conviene riportare il brano.

Dirigendo il pezzo ispirato al romanzo di Goethe, scrive dunque il Blangini, « Pugnani était tellement animé, tellement échauffé en conduisant ses musiciens, qu'il avait mis son habit bas et se trouvait en chemise. Chaque auditeur était d'ailleurs muni d'un programme indiquant les situations que voulait peindre le compositeur. L'exécution de ce morceau produisit beacoup d'effet, mai Pugnani voulut aller trop loin. Au moment où Werther va se tuer, il saisit un pistolet chargé et le tira dans sa chambre; cela effraya quelques auditeurs, d'autres crurent que Pugnani était devenu fou ».

Quel realistico colpo di pistola che inaspettatamente e crudamente esplode nel punto culminante di un fatto musicale, mi sembra costituisca non già l'acme del vagheggiato dramma wertheriano, ma piuttosto la disarmata confessione del dramma del musicista Pugnani di fronte alla insufficienza di un superamento artistico. Il compositore della prima crisi romantica è ora sopraffatto da un'aspirazione che per le sue forze resta irraggiungibile: la sua anima non ha ancora superato l'amara grandezza del dolore, la sua malinconia non abbraccia ancora le profondità abissali del sentimento umano, la sua ansia di ascesa non tocca le sommità di una visione cosmica. Ma di questa sofferta ascesa egli ha lasciato tracce che segnarono la via a chi, dopo di lui, seppe toccare l'immacolata vetta.

MISSIONE STORICA DI GIOVANNI BATTISTA VIOTTI

DI MARIO RINALDI

La storia della musica non manca di lacune nelle pagine dove si parla dei violinisti compositori-esecutori vissuti nei secoli XVII-XVIII, quelli che diedero il « via » alle future conquiste. Dai primi studi del Torchi - apparsi alla fine del secolo scorso e ai primi anni del nuovo - e del Torrefranca, è stato fatto molto cammino. Infatti si cominciano a vedere chiaramente tanto la strada maestra quanto le vie adiacenti, quelle che daranno il loro contributo alla totale scoperta di un'intera epoca e di complete scuole. Non c'è dubbio che l'arte violinistica, in Italia, procedette in modo estremamente ordinato: dopo gli entusiastici e geniali dilettanti della prima metà del secolo XVIII, vennero dettate, da insigni artisti, le leggi fondamentali che dovevano regolare l'intera vita degli strumenti ad arco. I due punti essenziali di questo glorioso cammino hanno nome Corelli e Vivaldi. La pacata musica violinistica corelliana prende fuoco e colore con la scuola del « Prete rosso », per raggiungere nuovi slanci e nuove affermazioni nel trionfante Ottocento. Dalle iniziali, giustificate incertezze si giunge dunque alla codificazione delle prime leggi, dalla vittoria dello scolasticismo e della tecnica si arriva al fantastico virtuosismo paganiniano.

In questo lungo e non facile cammino, Giovanni Battista Viotti, violinista e compositore nato oltre due secoli fa (12 maggio 1755) a Fontanetto Po presso Vercelli — da un maniscalco e suonatore di corno — ha una parte più che notevole. La data di nascita di questo compositore è stata scoperta di recente, grazie a un documento biografico dettato dallo stesso Viotti, allorchè si ritirò, avvilito e sconsolato, a Schönfeldz. sospetto di partigianesimo giacobino. Alludiamo a quel Précis de la vie de G.B. Viotti depuis son entrée dans le monde jusqu'au 6 mars 1798, di cui si aveva una semplice notizia nel « Grove's Dictionary », redatta da Edward Heron-Allen. Il rinvenimento di detto documento si deve a Remo Giazotto, il quale, anche attraverso i consigli del dottor Erich Blom, ricostruì un'importante monografia sul violinista piemontese. Le ricerche in Italia furono coronate da successo: a Fontanetto Po lo studioso rinvenne un secondo testo, in gran parte dedicato alla permanenza del violinista in Italia. E le nuove notizie non si fermarono qui, poichè oltre al rinvenimento del testamento del Viotti, si trovarono numerose sue lettere, contratti di varia natura e importantissime osservazioni sullo studio e l'insegnamento del violino. A tutto questo prezioso materiale, si possono aggiungere le cronache del « Théâtre de Monsieur » che vanno dal 1789 al 1792, nonché alcune « precisazioni » amministrative del Théâtre Royal Italien.

La fama di Viotti non durò che una quarantina d'anni, lui vivente. Fu il debutto in Francia che gli diede la piena gloria nel 1782, quella gloria che aveva già intravisto nei primi concerti tenuti in Svizzera. In questo artista di eccezione fu ritrovato il filo della tradizione proveniente da quella scuola lombardo-veneta che era passata a Bologna e che aveva dato all'arte nomi come quelli di Somis e di Pugnani.

All'arrivo del violinista in Francia, il De La Laurencie fa risalire la data che influì decisamente sulla moderna scuola di violino e del concerto con solista: il riconoscimento era già stato pronunciato dal Fétis e a nessuno sfuggirà l'importanza di questi riconoscimenti pronunciati da due francesi, non sempre teneri con gli artisti italiani.

Viotti ebbe modo di conoscere, a Parigi, Luigi Cherubini, e l'amicizia e la fiducia fra i due divenne tale che quando l'autore di « Medea » si liberò dagli impegni londinesi, il violinista volle che il compositore assumesse la carica di direttore nel teatro lirico fondato dal Leonard. Lo stesso Viotti volle assumere più volte la direzione di un teatro d'opera e, quando gli avvenimenti del luglio 1789 gli fecero interrompere tale attività, non si diede per vinto, tanto che nel 1791 assunse una nuova direzione teatrale. Emigrato in Inghilterra, tentò ancora, nel 1794, la direzione del King's Theatre. E non basta: lasciata Londra e cacciato da Amburgo (sempre per ragioni politiche), volle assumere la direzione parigina dell'Accademia di musica (l'Opéra), del Teatro degli Italiani. Ma le cose non gli andarono bene: un po' per gli avvenimenti storici, per la concorrenza ed anche per il suo temperamento inadatto a simili organizzazioni. Non solo, ma in Inghilterra tentò, con esito ancor più sfavorevole, un impossibile commercio vinicolo. Risultato: ottantamila franchi di debito con una devota amica, la signora Chinnery.

Qualcuno crede che dopo i primi successi ottenuti in Francia, Germania, Polonia e Russia, Viotti abbia fatto ritorno in Italia. Se la sosta vi fu, essa fu breve, poiché, vinta qualche lotta interna e rinnegando intelligentemente qualche inconsistente idea di non giustificata rivalità, Viotti riattraversò l'Europa per giungere fino a Londra e compiere nuove soste in Germania e in Francia. Beethoven — spentosi tre anni dopo Viotti — non trascurò di soffermarsi sulle composizioni del maestro italiano: le studiò e le approvò; altri musicisti, invece, non fecero che invidiarne il sano calore e la estrema chiarezza. Viotti venne reclamato dalle corti di Stanislao Augusto a Varsavia, di Caterina di Russia, di Maria Antonietta: questa contesa continua sta a dimostrare la grande notorietà

del musicista, molto meglio di quell'attributo di « Omero del violino » affibbiatogli da uno studioso a corto di argomenti.

* * *

Varie furono le cause che orientarono, nella composizione, il Viotti. Realtà e fantasia, coscienza e sentimento trovano quasi sempre la più invidiabile delle soluzioni nella volontà dell'uomo che dominò la sua arte con rara singolarità. Lo si giudichi nei suoi contatti « melodrammatici », allorché egli, strumentista di eccezione, decise di occuparsi di impresariato teatrale. E qui hanno forse la loro origine le arie di cui si dirà più avanti. Nonostante i suoi entusiasmi per il palcoscenico, l'autore dei concerti, delle sinfonie, dei duetti, dei trii rimase profondamente legato al suo mondo strumentale. Le non abbondanti puntate sull'aria, risultano perciò un'eccezione. Rinuncia palese, antitesi evidente, soggiacimento al fascino parigino del tempo, con asservimenti alla parola del Rousseau e con dichiarata antipatia per il caustico Voltaire, del quale, però, ammirava l'ingegno. E non si può certo dire che Viotti non fosse legato, anche nell'intimo, alla melodia: la carezzava come cosa prelibata e il suo più tipico tema ascendente (Allegro del Concerto in re maggiore n. 20) lo ritroviamo anche nei Trii e nel Concerto che il Giazotto ha rispettivamente distinto con i numeri 19, 62 e 90: un arpeggio dell'accordo di tonica. « Melodia in libertà » dice il più recente studioso del Viotti che, bandendo ogni costrizione di ritmo, veniva a riconoscere la determinazione della frase melodica mediante la misura, ossia il ritmo,

La ricchezza dell'invenzione del Viotti e l'estrema chiarezza della sua tecnica non tentano in alcun modo di sottrarsi ad una qualsiasi responsabilità: tanto di fronte all'esecutore quanto di fronte all'ascoltatore. Si potrebbe dire che l'onestà di Viotti violinista gareggia con quella di Haydn sinfonista, compositore che ama far apparire, in primo piano, tutte le idee e tutti gli strumenti. Nonostante ciò, Viotti non è stato artista fortunato, a giudicare da quel poco che se ne sono interessati, fino al recente centenario (1955), violinisti, direttori e musicologi. Dei

ventinove Concerti per violino e orchestra composti dal musicista, molti hanno veduto la luce in edizioni moderne, in dischi microsolco o in esecuzioni concertistiche soltanto da breve tempo. In precedenza, le preferenze erano andate, quasi sempre, al Concerto n. 20, mentre le altre partiture attendono pazientemente quella comprensione e divulgazione a cui hanno diritto, così come fece Joseph Joachim a proposito del Concerto in la minore. Giovanni Brahms, ascoltando la composizione attraverso l'esecuzione del sommo violinista, ne riconobbe in pieno la saldezza della costruzione e la libertà inventiva, fino a lodarla in una lettera che Andreas Moser, stimatissimo musicolo ungherese, pubblicò per la prima volta a Berlino nel 1923. Non solo, ma Joachim consigliò di non far sì che l'entusiasmo per lo scolasticismo facesse dimenticare la bellezza e il valore poetico delle composizioni.

E' soltanto quando iniziano a studiare i Concerti di Viotti che i più superficiali violinisti si accorgono di alcune affinità di impianto e di «posizione» esistenti fra questo autore e Mozart; il Mozart dei Cinque concerti per violino e orchestra. E' allora che essi si danno la fatica di aprire un dizionario di musica per accertarsi « da vicino » circa le date. Scoprono così che Viotti è nato un anno prima del Salisburghese. Ma se per Mozart il campo più fecondo è rappresentato da ventuno Opere e trentanove Sinfonie, per Viotti la stessa fecondità può rintracciarsi proprio nei ventinove Concerti per violino e orchestra, nelle due Sinfonie, nelle quindici Sonate per violino, negli undici pezzi per violino solo, nei cinquantatrè Duo, nei quindici Trii, nei diciannove Quartetti, nei due Canoni e nelle dodici Arie. În tutti questi lavori è manifesta la piena tecnica del compositore italiano, tecnica di una tale precisione che l'esecutore, al primo contatto, resta impressionato dalla chiarezza espositiva e dallo spontaneo giuoco delle posizioni. Guai se questo giuoco venisse minimamente mutato: quello che è facile diventerebbe d'improvviso difficile, poichè tutto venne concepito dal Viotti con estremo rigore e consapevolezza. Sono più volte « due » le voci che combattono fra loro nelle creazioni del maestro piemontese, ma esse raggiungono sempre un chiaro equilibrio, precisamente quello che ritroviamo nei suoi geniali *Duetti*. Ne scaturisce una voce che porta la giusta misura « alla ponderazione e alla meditazione ». Ben si sa, del resto, quanto il *duetto* viottiano contribuisca alla comprensione della musica cameristica di tutto il secolo XVIII e dei primi decenni del XIX.

* * *

Esecutore eccezionale e maestro d'ordine superiore. Agli allievi consigliava soprattutto di dar guerra all'esagerazione, alla falsa tecnica, al virtuosismo fine a se stesso, al cattivo gusto. Miel, un suo biografo, scrisse: « Voleva tutto semplice perché tutto fosse grande ». Una delle sue preoccupazioni maggiori fu il rispetto al ritmo. Fu anche un fedelissimo della massima: « Per suonare bene bisogna cantare bene » (e la stessa cosa ripeteranno l'Habeneck e il Joachim); ma al ritmo teneva in modo eccezionale, fino a creare colpi d'arco nuovi per far sì che alcuni passaggi non avessero a soffrire rispetto al metronomo. Chissà quali segreti racchiudeva quel Metodo, purtroppo andato smarrito, che il violinista consegnò alla ricordata signora Chinnery e da questa trasmesso all'Habeneck. Se i nomi di Somis e di Pugnani nella storia appaiono prima di quello di Viotti, quest'ultimo è seguito — la tradizione non si interrompe — da Rode, Joachim, Dont, Milstein e Heifetz. E va anche rammentato il contributo dato dal violinista alla liuteria, sia consigliando Francesco Tourte a portare notevoli innovazioni all'archetto, sia facendo apprezzare al giusto punto miracolosi « stradivari » in Francia e in Inghilterra. Ma, in Viotti, fu la mano destra quella che suscitò il massimo interesse, e non soltanto in virtà della nuova tecnica, ma soprattutto perché, lo rammenta il Baillot, violinista francese di singolare bravura, sembrava che l'artista possedesse « un archetto di bambagia guidato da un braccio d'Ercole ». Come molti grandi esecutori, il Viotti si cimentò anche come direttore: nel 1784

a capo delle orchestre dei principi Guéménée e Soubisse, nel 1795 succedendo a Londra al Cramer.

* * *

Viotti è stato definito giustamente « romantico artista e classico artigiano »: un « ritratto » più sintetico e intelligente sarebbe forse impossibile, dal momento che non si possono dimenticare gli allacciamenti operati dal Viotti tra il XVII secolo e i romantici. La rivoluzione in atto è palese nelle creazioni di questo autore, e già se ne era avuta la sensazione studiando e suonando i più famosi Concerti, a cominciare da quello tipico, già citato, n. 20, tentato dalla maggior parte dei violinisti, senza che questi sospettassero minimamente che esso era stato composto per pianoforte e quindi trascritto, dallo stesso autore; così fa testo l'edizione parigina del Naderman. Il medesimo caso si verifica per il Concerto in sol minore, al quale il Giazotto assegna il n. 91.

Viotti è l'ultimo rappresentante della scuola che fa capo a Somis. Prima ci sono il Leclaire e il Pugnani, ma dopo, nel regolare passaggio alla scuola francese, si trovano Cartier, Rode, Wieuxtemps e Ysaye. Non sarà male tenere presenti alcune date. Viotti muore nel 1824, Beethoven nel 1827, Di Baillot e Habeneck (questi due ultimi, rappresentanti della scuola parigina) rispettivamente nel 1828 e nel 1849.

Se si tengono in giusto conto la vita e l'arte del Viotti, ci si accorge subito che ogni idea di provincialismo e di scolasticismo nazionalistico cade perché, secondo l'autore, sono state finalmente annullate le barriere innalzate dall'estetica illuministica francese tra classicismo e romanticismo. Riteniamo, proprio per quanto abbiamo sottolineato, che i concetti e le stesse documentazioni del Giazotto rappresentino un importante punto chiarificatore su di uno dei capitoli più impegnativi della storia della musica italiana.

Furono, con probabilità, gli ultimi dolorosi episodi della vita che suggerirono al Viotti, prima di morire, le pessimistiche parole: « Un po' di terra basterà per un miserabile come me ». Si era nel marzo 1824. Un miserabile? No davvero. Il violinismo moderno giunge a così alte cime proprio per merito di Viotti, vale a dire di colui che, contornato dal Campagnoli e dal Fiorillo (suo coetaneo), tutto dedicò alla creazione di un'arte profondamente severa, lontana da qualsiasi funambolismo. Viotti fu colui che riuscì a conciliare la creazione con l'esecuzione, ambedue improntate a una nobiltà che, oltre a suonare condanna agli amanti del più vieto manierismo, ebbe il notevole merito di spianare la via al più eccelso dei violinisti: a Niccolò Paganini.

LA LIRICA DA CAMERA DI BLANGINI

DI RODOLFO PAOLI

Pare strano che a qualche scrittore fantasioso, in vena di raccontare una vita avventurosa, piena di scandali e di sorprese, non sia venuto in mente di narrare l'esistenza di Felice Blangini. L'impresa non era difficile in quanto lo stesso musicista aveva affidato nel 1834 ad un suo allievo, Maxime de Villemarest, i suoi Souvenirs, che, anche se giudicati « vanitosi » dal Fétis, presentavano tutto il materiale utile per una narrazione colorita. Ma dalla seconda metà dell'Ottocento sin quasi ai nostri giorni il Blangini, per un complesso di cause che potremo qui solo brevemente accennare, venne dimenticato e quindi neppur presentato agli autori di « biografie romanzate » come un eventuale modello. Eppure la stoffa per farne un romanzo scandalistico, c'era. A 9 anni, cioè nel 1790 (era nato infatti a Torino il 18 novembre 1781) cominciò la sua educazione musicale, perchè venne chiamato a far parte dei fanciulli cantori nella Cappella del Duomo di Torino. Doveva essere una specie di ragazzo prodigio se a dodici già sapeva non solo cantare, ma anche suonare il violoncello e comporre musiche da chiesa. La sua fortuna doveva essere strettamente legata alla famiglia Bonaparte. Trasferitosi infatti colla sua famiglia a Parigi nel 1799, il Blangini cominciò a scrivere ariette da camera, insegnando contemporaneamente il canto ad allievi ed allieve che si facevano sempre più numerosi. La sua fortuna fu segnata da due eventi: venne incaricato d'improvviso di completare un'opera e vi riuscì brillantemente. Da quel momento cominciò a scriverne per conto suo e ne compose circa una trentina, che oggi sono completamente dimenticate. Le sue ariette o ramanze da camera ebbero dopo pochi anni un successo strepitoso. « Verso il 1801 — scrisse lo stesso Blangini nei suoi Souvenirs — creai in Francia un nuovo genere di composizioni che fu accolto con entusiasmo: le intitolai Notturni. Piacquero ovunque, perfino gli organetti le ripetevano ». Erano gli anni, quelli, in cui si veniva compiendo in Germania la cosiddetta Rivoluzione Romantica e proprio in quel tempo cominciavano a circolare — non ancora però in Francia — i famosi Inni alla Notte di Novalis.

Il Notturno musicale ha certo una storia diversa da quello letterario, ma converrà una volta o l'altra vedere se tra i Notturni del Blangini e quelli degli artisti che lo precedettero o seguirono ci sieno state affinità, di tono, di carattere, anche in un senso molto lato.

Tra i 56 Notturni che ho potuto esaminare sopra gli innumerevoli che il Blangini scrisse (si parla di 170 Notturni e di altrettante romanze), e che non sono stati ristampati in edizione moderna, si cercherebbe invano il carattere « romantico » che ormai, all'orecchio dell'ascoltatore moderno, ha acquistato il termine, dopo i famosi Notturni chopiniani. Ma, che il Notturno strumentale, ha fin dall'inizio, un andamento diverso da quello vocale, occorre notare che l'invenzione del titolo, fu probabilmente una trovata geniale del Blangini, suggeritagli, nell'ambiente parigino sempre attento a quanto si veniva creando di nuovo nel mondo della cultura europea, a quelle voci « notturne », che stavano prendendo concretezza poetica in Germania, ma che avevano già qualche esempio, anche se esteticamente di livello inferiore, in Inghilterra. Una conferma di questo si ha nel fatto che le Ariette, i Duetti, scritti, presumibilmente nella stessa epoca dal Blangini non hanno un « tono » un carattere molto diverso da quello dei Notturni. Va casomai notato che questi non sono quasi mai a una voce, bensì nella maggioranza dei casi, a due e anche a tre voci. Il loro stampo è quasi sempre lo stesso: il

tema viene esposto garbatamente sopra un accompagnamento molto semplice: alla fine della prima parte, che di solito coincide colla fine della strofa, si ha un ritornello, poi si ha un secondo tema e infine la ripresa del tema iniziale colla conclusione. Un altro punto, che par convalidare la nostra ipotesi, è il fatto che il testo di guesti Notturni è guasi sempre settecentesco, se non di stretta origine, certamente di tono; qualsiasi infiltrazione drammatica di carattere romantico è esclusa anche dal testo, se pur il compositore avesse voluto attenersi strettamente alle sue suggestioni, il che di solito non avviene. La bellezza di tutti i Duetti e le romanze da camera del Blangini non sta dunque nel carattere « romantico » o anche « preromantico » che possano avere - salvo in qualche trapasso, del resto molto raro — ma nella loro genuina e facile invenzione melodica. Si capisce che queste melodie venissero perfino adattate agli organetti, come scrive lo stesso Blangini: sono così facili, così orecchiabili che si canticchiano volentieri, si ascoltano con piacere; passano nella loro tenuità negli orecchi senza destare emozioni, ma piuttosto sensazioni di riposo e di distensione, forse anche di sognante distrazione.

Certo è che con queste liriche il Blangini si conquistò fama presso tutte le classi sociali, particolarmente quelle più alte. Si comprende facilmente che le sue prestazioni venissero richieste insistentemente dalle famiglie altolocate del suo tempo, da tutte quelle signore o signorine di nobile o buona famiglia che, non frequentando le scuole, tenevano ad avere comunque una educazione abbastanza vasta in ogni campo. Non stupisce dunque che a un certo momento il Blangini avesse tra le sue allieve duchesse, contesse e principesse a profusione; che le corti, specie quelle di recente formazione — appunto napoleonica — se lo disputassero con compensi e favori di ogni genere. Quella che superò tutti in questo campo fu Paolina Bonaparte, sì, la famosa e bellissima sorella di Napoleone, ritratta dal Canova, principessa Borghese, duchessa di Guastalla e donna quanto mai vanitosa e preoccupata di avere sempre fedeli corteggiatori. Paolina si tenne il musicista

da salotto più conosciuto di Parigi sempre in casa, e quando si recò a Nizza volle che anche là il Blangini la seguisse. Questi godette in ogni senso dei favori principeschi e forse in segno di graditudine mise in musica anche alcune strofette per la verità — non eccessivamente originali, che Paolina aveva scritto. Dobbiamo a questo incontro tra la principessa e il compositore una delle ariette più interessanti del Blangini. Intanto non è a due voci, ma ad una sola; il canto nella prima parte assomiglia ad un poetico recitativo; tanto la prima che la seconda parte (in maggiore) si ripetono via via che si succedono le strofette della canzoncina, divenuta a suo tempo famosa, che cominciava con le parole: « Il faut partir - le Menestrel - vient de l'apprendre - et repète avec un soupir ces mots qu'il croit toujours entendre - il faut partir ». Convien dire che qui, come in altre arientte dedicate a Paolina il Blangini si avvicina alla lirica migliore del successivo Ottocento e francese e tedesco. Il disegno strofico, il ripetersi del ritornello fa pensare perfino a qualche analogia al Lied tedesco di questo periodo.

Ma giunse il giorno in cui anche al Blangini, come al menestrello della canzone, convenne partire. Lo scandalo con Paolina era evidentemente giunto alle orecchie dell'imperatore, che, senza adirarsi col musicista, pensò però che conveniva spostarlo presso un'altra corte. Così ecco il Blangini avviato alla corte di Kassel, precisamente presso il fratello dell'imperatore, Gerolamo. Non pare che l'intraprendente piemontese si lasciasse intimidire da quel che di lui si diceva a corte; anzi la sua fama gli giovò per ottenere anche in terra tedesca favori presso le sue altolocate allieve e protettrici. Il bello è che quando Napoleone cadde, non finì la sua carriera di maestro di musica. Tornò indisturbato a Parigi, sfruttò la fama che aveva e si mantenne ancora per alcuni anni all'apice di quella fortuna che lo aveva sempre accompagnato. Si deve a lui la pubblicazione di una rivista per signore — chi meglio di lui poteva conoscerne i gusti? — intitolata La Lyre des dames, che fu diffusa in tutta l'Europa ed ebbe un tale numero di abbonati da consentire un reddito veramente grandioso al suo direttore. Ma i tempi lentamente si volgevano lontano da quel tipo di arte che aveva fatto la sua fortuna. Il Romanticismo musicale stava rapidamente conquistandosi tutte le roccaforti culturali d'Europa; e Parigi come era stata generosa e prodiga col Blangini, al momento in cui impersonava una moda, un genere musicale ricercato, così fu dura con lui quando subentrò uno stile che era, sostanzialmente estraneo alla sua arte. Il musicista non era, sostanzialmente, estraneo alla sua arte. Il musicista non come spesso avviene agli artisti, aveva sprecato molto di quello che aveva guadagnato al tempo della fortuna, sicchè, quando morì, nel 1841, precisamente il 18 dicembre, poteva considerarsi un dimenticato, un superato, ridotto quasi in strettezze se non ancora alla miseria.

Quello che rimarrà del Blangini è la sua inventiva melodica, facile ma, spesso, nobile; ligia forse un po' troppo alla regola del « bel canto », ma, in compenso, guidata da una mano sicura, ricca a volte di un lirismo intenso che fa pensare alle poche liriche lasciate da Bellini, — non invece a quelle di Rossini, già più elaborate, anche strumentalmente, né di Donizetti, tanto meno di Verdi. Ma una affinità tra le ariette, i « notturni » del Blangini e le liriche belliniane, mi sembra indiscutibile, — quando naturalmente si tenga presente la diversità di levatura del genio, da quello che poteva essere solo un notevole talento. Certo che tanto il torinese come il catanese derivano certi stilemi dall'arte vocale italiana, specialmente operistica della fine del Settecento e non stupisce perciò il fatto, narrato dallo stesso Blangini, che Rossini e la Colbran, cantassero insieme i suoi Duetti, i suoi Notturni a due voci.

Venendo a un esame più particolare dei quattro Notturni che verranno eseguiti in questa Settimana musicale conviene subito osservare che il testo dei primi due (« Son lungi e non mi brami » e « Se sciogliere non vuoi ») è di Metastasio. Il Blangini aveva l'abitudine di presentare queste liriche in una versione originale e subito nella traduzione francese, certo per essere sicuro di non trovarsi dinanzi a difficoltà, diciamo

così, letterarie, in quanto l'italiano dominava nel campo della musica e il francese stava diventando una lingua internazionale. Il bello è che la traduzione francese è, di nolito, liberinnium, si attiene, se così si può dire, al contenuto più che alla lettera, Le due voci, tanto in questi Notturni, come negli altri due canti che son chiamati dal Blangini Duettini, procedono sempre insieme, diremmo quasi, se non ci fossero le debite eccezioni determinate dall'armonia, parallelamente a distanza di una sesta o di una terza, per lo più. Si cercherebbe invano in queste come in altre canzoni del Blangini un ginoco contrappuntistico, che esulava non tanto dalle possibilità del compositore quanto dal gusto dell'epoca e dallo stile del pezzo in genere. L'accompagnamento è sempre primitivo, volondo con questo dire che si limita a segnare le armonie nel basso e a sostenere le voci nella parte superiore. Ma modio qui va aggiunto, come è stato detto già per il Bellini, che un altro, più ricco accompagnamento strumentale avrebbe guantato, o almeno velato uno dei pregi di queste liriche: la loro linea melodica, per cui, ancora oggi si impongono all'attenzione non solo dei cultori di storia musicale, ma di buona musica in genere. Un tono più commosso degli altri — senza cader mai nel drammatico, che esula per principio dal carattere di questi canti, — si trova casomai nell'ultimo Duettino « Mi laguerò tacendo», ove il basso accenna a un movimento cautabile che potrebbe essere di violoncello. Ma si tratta di sfunnture patetiche, più che di sostanziali diversità di intonazione. Comunque nella storia della musica vocale del primo Ottoccuto francese e italiano — con qualche riflesso che potrebbe andare anche più oltre verso i liederisti tedeschi, - il Blangini In assicurato ormai il suo posto grazie alle centinaia di Duettini, Notturni, Ariette che ha scritto — troppi per esser tutti ancora presenti alla memoria degli ascoltatori, ma sempre in municro sufficiente per testimoniare, colla scelta che il tempo ue ha fatto, del suo talento, della sua indiscussa maestria di compositore vocale.

I QUARTETTI DI FELICE GIARDINI

DI ADELMO DAMERINI

E' stato detto che il « prima » e il « poi » di forme musicali — non hanno significato alcuno, se non si considerano le personalità artistiche che in quelle forme si individuano. Quel valore cronologico peraltro può assumere un valore estetico, qualora si ponga mente al fatto che una determinata tecnica, non presa nel suo limitato senso empirico ma pensata come necessità interiore, è frutto spesso di un determinato stato di coscienza. Artisti che, come Dufay, segnano di una peculiare impronta la forma del Mottetto, e, come Sammartini, che plasmano in un suo specifico modo la Sinfonia, o, come un Boccherini, che chiudono il Quartetto in una sua maniera costruttiva ed espressiva — impronta, modo, maniera, che poi si fan costante linguaggio fondamentale nelle opere posteriori — tali artisti, dico, possono a ragione, oltre che apparire per tale fatto inconfondibili individualità, vantare altresì una priorità ed essere additati ad una più larga e ragionevole ammirazione.

Del Quartetto è ancora da fare la storia critica. Intanto è stato accertato che dalle composizioni a quattro (sonate, concerti, sinfonie) del Seicento e di buona parte del Settecento, in cui con la preponderanza di uno strumento sugli altri la viola quasi sempre si mantiene in unione col basso, per incontrarsi con veri e propri quartetti nel senso moderno bisogna giungere a Luigi Boccherini, che ne scriveva fin dal

1769 alcuni già definitivamente saldi e compatti nella architettura caratteristica, prima di Haydn, di cui i primi quartetti non vanno indietro al 1781.

Gino Roncaglia nella Rassegna musicale (a. VI, n. 5-6) giustamente richiamò l'attenzione su alcuni interessanti Quartetti di Giovanni Giuseppe Cambini, che egli chiama « il padre del Quartetto », accennando di sfuggita ad altri nomi, come Felice Giardini, Antonio Bruni e Tommaso Giordani, sui quali non si può assolutamente passar sopra occupandosi della origine del Quartetto. Eppure fa meraviglia che nel terzo volume del Cours de composition musicale di V. D'Yndy (Paris, Durand, 1933) apparso a cura di A. Serieux, mentre si fa menzione di Sammartini e perfino di Malder e di Albrechtsberger quali iniziatori della forma quartettistica, non si ricorda affatto, non dico gli altri da noi surriferiti, ma nemmeno il nome di Boccherini: noncuranza tanto più inspiegabile quanto più si pensi alla produzione nota, sebben scarsa in confronto di quella enorme rimasta nelle biblioteche, e alla letteratura boccheriniana dal Piquot e dallo Schletterer ai nostri Bonaventura e Bonaccorsi.

Per tale ragione non credo inutile, allo scopo di preparare i materiali di una futura storia critica del Quartetto, richiamare l'attenzione, come pure ha fatto il Roncaglia, su alcuni nostri maestri poco noti o affatto dimenticati, che, ad avvicinarli, meravigliano talvolta, se non per la loro opera intiera, per certi sprazzi di luce così viva da anticipare i tempi ed aprire nuovi orizzonti. L'occasione di questa « XVI Settimana Senese », dedicata ai maestri Liguri e Piemontesi, ci offre modo di occuparci di alcuni Quartetti di uno di questi primitivi e cioè di Felice Giardini.

* * *

Fissiamo intanto i dati fondamentali della biografia, fino ad oggi conosciuti. Felice Giardini nacque a Torino il 12 aprile 1716. Dopo essere stato ragazzo cantore nel Duomo di Milano, dove studiò con Paladini, passò a Torino sotto la guida di

Somis. Ben presto lo vediamo a Roma e a Napoli come violinista al teatro S. Carlo e nel 1748-49 soggiornò in Germania, poi si fermò a Parigi dove fu artista prediletto dalla corte e dalla aristocrazia. Nel 1750 Giardini ritorna a Londra, dove l'anno prima aveva fatto una fuggevole apparizione; là ebbe un trionfo con un concerto a beneficio della cantante Guzzoni. Dal 1756 accettò l'eredità del Festing come direttore del Teatro italiano; ma l'impresa risultò un rovescio di fortuna. Ritentò la prova con Carla Mingotti ma nel 1763 cedette la direzione a Mattia Vento. Riprese la carriera del concertista e fu maestro del Principe di Galles, del Duca di Cumberland, del Duca di Gloucester e nel 1774 anche del Duca di Leicester: dal 1774 al 1780 fu violinista solista nei concerti del Pantheon. Nel 1784 lo troviamo in Italia a Napoli, ma nel 1790 ritorna a Londra per ritentare l'impresa teatrale all'Hay-Market con una compagnia di opera buffa. In un giro in Russia morì a Mosca l'8 giugno 1796.

Grande è la produzione di Giardini, consistente in Concerti per violino, Duetti, Terzetti, Quartetti, Quintetti, A soli, Sonate per violino, Ouvertures, Oratori, e opere teatrali. Tanta fu la fama di questo nostro settecentista, che egli ottenne il 18 gennaio 1759 un privilegio di dieci anni per la musica strumentale e il 19 ottobre 1756 fu accordato al Sig. Francesco Du Ban di pubblicare « plusieurs piéces de musique de la composition du Sr. Felice Dejardins » e il 14 ottobre 1766 il Giardini ottenne un privilegio di sei anni (1).

Quasi tutta la numerosa produzione di Giardini è rimasta dimenticata, e a torto, nelle Biblioteche. Soltanto una Sonata in sol maggiore fu pubblicata dal Barison (Trieste, Schmidl, 1912), il quale trascrisse pure un Adagio e una Musette nella stessa edizione triestina (1919), e una Sonata a tre in mi

⁽¹⁾ Cfr. CUCUEL, Quelques documents sur la librairie musicale du XVIIIe siecle, p. 369; BRENET, La librairie musicale en France, p. 450 e 456, cit. da DE LA LAURENCIE, L'école française de violon da Lully a Viotti, t. II, Paris Delagrave, p. 459.

bemol fu riveduta da E. Polo. Più recentemente la collezione « I classici musicali italiani » (Milano, 1941, vol. III) incluse le Sonate 1, 3, 5 delle Sei Sonate per cembalo con violino o flauto traverso dell'op. III nella revisione di E. Polo; poi nel vol. VI della stessa Collezione apparvero, nella revisione di A. Poltronieri, il 3° e 4° Quartetto dei « Sei Quartetti op. 23 ». Noi abbiamo ripreso, avendone ritrovate le parti del tempo, il primo quartetto della stessa op. 23 e il secondo dell'op. XIV, non mai più presentati dopo il sec. XVIII.

* * *

Del Giardini pochissimi si sono occupati direttamente. Solo il Torchi notò nel Giardini un autore « molto più moderno degli altri » e, nella Sonata per violino vide « originalità, finezza armonica, schiettezza », affermando altresì: « chi metterà in luce la bella e forte musica di F.G. si renderà benemerito dell'arte italiana » (2). Il Roncaglia, nello studio succitato, a proposito dei suoi quartetti riconobbe giustamente: « nei suoi quartetti c'è scioltezza di forme, movimento di parti, ideazione schietta ed espressiva. Non c'è intreccio e dialogo, ma da tutta l'ispirazione alita la freschezza vigorosa ed elegante insieme che noi ammiriamo in Haydn ». Non si comprende come il Torrefranca nel suo volume Le origini italiane del romanticismo musicale, ricordando incidentalmente Giardini lo dica « fecondissimo ma, secondo i casi, o banale o poco originale » (p. 783). Certo che egli non conosceva questi quartetti perché, assai dopo la pubblicazione della sua opera, io stesso gli feci conoscere i Quartetti di cui avevo allora trovato copia.

Questi quartetti rintracciati, quasi per caso, nella Biblioteca del Conservatorio Cherubini di Firenze, ignoti anche a colui che compilò il Catalogo della « Associazione dei musi-

⁽²⁾ L. TORCHI, La musica strumentale in Italia, Torino, Bocca, 1901, p. 215.

cologi italiani », erano in numero di dodici, sei dei quali pottano una sigla che, con qualche ragionevole induzione, può interpretarsi come autografa: la sigla si ripete identica in altra raccolta manoscritta di Trii, ritrovata insieme ai Quartetti.

I primi sei che portano tale sigla ho potuto identificarli con quelli posseduti dalla Biblioteca Estense di Modena (M.C. 87) che portano il titolo: « Six Quatuors / concertants / pour deux violons alto e Basso composés / par / Felice Giardini / ouvre XIV / mis au jour par Mr. Bailleux / a Paris..... ». Questi quartetti sono sconosciuti all'Eitner, il quale elenca solo i quartetti op. 22, 23, 25, 29 delle Biblioteche di Berlino, di Londra e di Milano e riporta invece come op. 14 i Sei Duetti per violino e Violoncello dedicati al Duca di Gloucester. Se questi quartetti dunque sono da considerarsi dell'epoca stessa dei Duetti, portando la stessa segnatura d'opera, si può, con qualche fondata ragione, ritenere che essi sieno stati composti fra il 1770 e il 1776, durante i quali anni appunto il Giardini diresse i festivals di Worcester, di Gloucester e di Hereford. Quindi essi sono contemporanei almeno dei primi Quartetti di Boccherini e certamente anteriori a quelli di Haydn. Da tali dati induttivi può essere aumentata la loro importanza nella origine del Quartetto moderno, importanza che appare, del resto, da un fuggevole esame della loro costruzione e della intrinseca bellezza. Per questa ragione essi debbono essere giudicati, dal punto di vista formale, più che come « presentimenti » secondo il Roncaglia, come vere realizzazioni quartettistiche; e, se mai, per certi episodi di vigorosa andatura e per altri di una squisita e intensa poesia sognante, anticipano e veramente « presentono » l'avvento dell'espressione romantica, confermando quello che il Torrefranca dimostra a riguardo dei clavicembalisti e sonatisti della medesima epoca.

Questi sei quartetti op. XIV sono a tre Tempi, eccetto il primo che ne ha quattro (Maestoso, Adagio, Grazioso, Prestissimo). Alcuni altri si iniziano con un Andante (II, IV, V) e terminano con un Allegro e anche un Rondò (II, V). Il

primo Tempo ha spesso chiaramente la costruzione tripartita (A, B, A) con i temi nella esposizione (tonica, dominante) e la sua riesposizione tonale (II). La scrittura è agile, spontanea e la elaborazione è semplice ma costruttiva, il tema passa con sempre nuova atmosfera da uno strumento all'altro e spesso si atteggia contrappuntisticamente; gli archi hanno una estensione massima, compresi la viola e il violoncello che sono spinti a registri acuti. L'ispirazione non si mantiene sempre alla stessa altezza, ma sempre è di una immediatezza sincera e, negli Adagio, con certi abbandoni lirici di intensità non comune alla musica strumentale d'insieme di questo periodo. Noto di sfuggita lo slancio veramente mozartiano con cui si inizia lo Scherzoso del quartetto III, la purezza melodica dell'Andante del quartetto IV e la scrittura decisamente quartettistica della seconda parte dell'Andante, primo tempo, del quartetto V.

Ma presentiamo più precisa analisi del Quartetto secondo in re maggiore, che viene eseguito in questa « Settimana Senese ». Esso è detto, come gli altri, quartetto concertante, per la ragione che ciascun istrumento assume, di volta in volta, una importanza prevalente sugli altri. Il tema infatti del Primo tempo (Andante) è proposto dal violino primo, poi è ripreso dalla viola e si sviluppa indipendentemente ora in uno ora in un altro strumento. Anche nella claborazione è da notare il movimento in arpeggi di terzine, che passa da uno strumento all'altro in atteggiamento virtuosistico: le due parti di questo primo tempo vengono ripetute. L'Adagio ha un tema assai originale, trasfigurato com'è, nel suo sviluppo, da movimento di note più rapide: non ricorda la maniera di alcun compositore contemporaneo, smentendo ciò che dice genericamente il Torrefranca. Anche qui la preponderanza del tema in uno strumento è lasciata libera dagli altri strumenti, che lo sostengono con formule armoniche. Il Rondò ha ancora più carattere concertante, in quanto ogni arco presenta, da solo o talvolta insieme agli altri, uno svolgimento tematico in modo

virtuosistico con la presenza di terzine o a note ribattute o ad arpeggio.

* * *

L'altra serie di Quartetti da me ritrovata appare, per certi riguardi, ancor più interessante. Le copie — in cinque parti — del Conservatorio di Firenze non portano alcuna indicazione di opera, ma le abbiamo potute identificare con l'op. 23 esistente al British Museum di Londra, di cui il frontespizio è il seguente:

« SIX / QUARTETTO'S. TWO FOR A VIOLIN, TWO TENORS ET VIOLONCELLO / TWO FOR TWO VIOLINS, TENOR ET VIOLONCELLO / TWO FOR A VIOLLIN, OBOE, TENOR ET VIOLONCELLO / COMPOSER BY / FELICE GIARDINI MUSIC MASTER / TO HIS ROYAL HIGHMESS THE / PRINCE OF WALES / AND PHEIR ROYAL HIGHESS THE / DUKES OF GLOUCESTER / AND / CUMBERLAND / AND MOST HUMEBLY DEDICATED / TO HIS ROYAL HIGHESS OF THE / PRINCE OF WALES / OP. 23 / PRINTED FOR JAMES BLUNDELL, AT HIS MUSIC SHOP / FACING THE OPERA HAUSE HAY MARKET / WHERE MAY BE HAD ALL THE ABOVE AUTHORS WORKS. 1780 ».

Oltre che a Londra esiste altra copia alla Biblioteca del Castello di Berlino, una presso la Società editrice de « I Classici musicali italiani ». Le nostre cinque parti manoscritte sarebbero le uniche esistenti in Italia. La collezione milanese de « I classici » ha pubblicato di questa op. 23 soltanto il 3º e il 4° Quartetto con i quattro normali strumenti ad arco. Noi abbiamo messo in partitura e proposto alla esecuzione nella presente « Settimana senese » soltanto il Primo Quartetto.

La presenza di cinque parti nel materiale fiorentino può far pensare — stando al frontespizio — che i primi due quartetti sieno con due viole senza il violino secondo, come il 5º e il 6º quartetto sieno per violino, oboe (in luogo del secondo violino), viola e violoncello: e questa sembra la maniera forse più autentica di esecuzione. Però, siccome lo stesso materiale fiorentino contiene per ogni quartetto anche la parte

del secondo violino, si potrebbe, con qualche induzione, supporre che il Giardini facesse qui, con impaccio evidente, le sue nuove esperienze quartettistiche e, per una ricerca di maggiore equilibrio fonico abbia sentito il bisogno di aggiungere un quinto strumento di ripieno, o raddoppiando con la seconda viola uno dei due violini all'ottava, o suonando all'unisono con l'altra viola. Noi siamo più propensi a mantenerci fedeli, nella esecuzione, al frontespizio.

In questi sei Quartetti dell'op. 23 lo svolgimento dei vari tempi è condotto con maggiore ampiezza che non nei primi sei Quartetti op. 14 e una arditezza maggiore è facile scoprire qua e là. I temi si impiantano talora con una energia quasi beethoveniana, come nell'attacco vigoroso all'unisono del primo quartetto. I tempi si susseguono in tal modo:

I) Andante maestoso, Adagio, Rondò; II) Maestoso, Andagio (sic), All.º assai; III) Andante, Adagio, Allegro; IV) Allegro, Adagio, Allegro; V) Maestoso, Adagio, Allegro; VI) Andante, Adagio, Presto.

Veniamo ad una analisi più particolareggiata del primo Quartetto in mi bemol in programma. Una caratteristica fondamentale dei quartetti di Giardini sembra non un lavoro contrappuntistico, ma, generalmente, un lavoro tematico: cioè maggiore è lo svolgimento del tema che passa o si integra fra le varie parti, invece di essere illuminato dal contrasto citmico della elaborazione contrappuntistica. Il primo Tempo infatti, che inizia - come abbiam detto - con un potente unisono, attacca il tema nella viola prima, si riproduce nella viola seconda e lo sviluppo si vale di un elemento del tema, animato da quartine del violino. Anche il secondo tema, regolarmente alla quinta, è affidato alla viola prima, con movimenti agogici degli altri strumenti. La seconda parte brevissima è formata da elementi ritmici del primo tema e non proprio da questo presentato integralmente. La riesposizione riproduce perfettamente la prima parte, con la regolare ripresa del secondo tema al tono d'impianto. L'Adagio, assai breve, ha un tema, espressivo, quasi romantico, in una delle parti, le altre accompagnandolo armonicamente con note ribattute senza contrasti melodici. Nel Rondò al tema principale seguono temi secondari caratterizzati dal movimento agogico di alcuni altri, i quali procedono talvolta in terza o sesta fra loro, e v'è una ripresa in fine del primo tema principale. Notevole, nella fine, il violoncello che alterna la nota grave, o di pedale, con movimenti ritmici acuti.

Se potessimo fare un esame particolareggiato dell'opera di Giardini si dimostrerebbe ancor meglio la sua padronanza singolare della forma quartettistica, e uno spirito d'avanguardia rispetto al tempo in cui visse. Concludendo, Giardini va considerato, insieme al Cambinie al Boccherini, fra i primitivi del Quartetto moderno, e le sue opere non devono essere state sconosciute allo Haydn e al Mozart, dal momento che vari atteggiamenti di forma e di pensiero di questi grandi stranieri si riscontrano già nelle opere di questi italiani, le quali meriterebbero una maggiore e approfondita conoscenza.

L' ORCHESTRA DI PEROSI

DI GINO RONCAGLIA

Nonostante le risonanze brahmsiane, e più di frequente wagneriane, l'orchestra di Lorenzo Perosi (mi riferisco specialmente a quella degli oratorî, che costituiscono la parte più cospicua e geniale della sua produzione) ci fa udire un suono suo, una sua voce particolare che ha le radici nel suo sentimento religioso così poetico e insieme umano. « Sovra gli altri - scrive Adelmo Damerini - domina il senso di umanità, più spesso compreso dal dolore e dal dramma della vita: senso di umanità che si fonde, talvolta assorbendolo, col senso religioso che pure è profondissimo in Perosi » (1). Sentimento religioso che non è, salvo rari momenti, mistica astrazione, ma umana sensibilità dei misteri sovrannaturali. Dio, per il Musicista Perosi, è una realtà vivente nel cuore dell'uomo, una realtà che esalta e commuove, che a volte scatena un sacro timore e un'umile adorazione, che genera l'istintivo bisogno della preghiera, che abbaglia con l'inatteso e trascendentale apparire del miracolo. E davanti al miracolo l'anima di Perosi è come quella di un fanciullo che ascolta un meraviglioso racconto di fate, in cui gli avvenimenti si svolgono in una atmosfera di incantamento, per opera di potenze superiori ed occulte, possenti ed eterne.

⁽¹⁾ A. Damerini, Lorenzo Perosi, Milano Bietti, 1953.

Tutto ciò va tenuto presente quando si ascolta o si studia la musica (qualunque musica) di Lorenzo Perosi, perchè in lui il musicista e il sacerdote sono infinitamente compenetrati in maniera inscindibile, e la sua profonda fede fu solo ottenebrata, ma non annullata, in un periodo di tragica crisi, che culminò nel decennio che va dal 1924 al 1934, durante il quale la produzione musicale del Maestro parve estinguersi totalmente. Non solo le idee musicali, quel suo risalire e quasi rinfrescarsi alle sorgenti gregoriane e bachiane, quel suo passare dall'asciutto e semplice drammaticismo religioso del Carissimi al misticismo polifonico parsifaliano di Wagner, ma anche il gusto orchestrale, la scelta particolare degli strumenti cantanti, il loro alternarsi, i loro impasti, risentono della sua limpida sensibilità religiosa e ne sono una stretta derivazione. Ogni timbro trae la sua origine da un moto dello spirito commosso o agitato da un avvenimento sacro, da una parola divina.

L'orchestra perosiana è sempre stata presa di mira dalle stroncature della critica. Taluno ha detto che essa è monotona e grigia: non è vero. Essa evita soltanto, e di proposito, di cadere nell'edonismo timbrico, nel preziosismo virtuosistico, e vuole, ancora e sempre di proposito, rimanere semplice e trasparente, efficacemente espressiva senza ricercate sottigliezze, ma ponendo a contrasto fra loro macchie di colore ben nette e pure. Le leziosità non si addicono alla nudità sacra dei Vangeli: questo, nel suo istinto sicuro di musicista e di religioso, ha avvertito Perosi; ma la critica del tempo non lo capì. L'orchestra raffinata e maliziosa del Falstaff, quella sgargiante di Strauss, o quella impressionistica e snervante di Debussy sarebbero state assolutamente non intonate all'austera ed elegiaca ispirazione perosiana. Più prossima all'ideale del Tortonese, per la sua natura polifonica e timbrica, solenne e religiosa, se pure troppo densa, l'orchestra wagneriana, in ispecie quella del Parsifal, di cui, infatti, nei momenti in cui Perosi fa la voce un po' grossa, si sente qualche eco, anche se affievolita e soprattutto umanizzata.

Naturalmente, nell'orchestra perosiana, il fondamento è sempre dato dagli archi. Essi non costituiscono solamente un ripieno armonico, un accompagnamento espressivo, ma fraseggiano con delicato sentimento di tenerezza, di mistero, di devozione e di poesia. Una profonda intimità meditativa, un pensoso dialogare, una elevazione fidente dello spirito, un celestiale abbandono, formano l'essenza dei loro disegni melodici e dei loro contrappunti sonori. L'intervento degli archi ha sempre qualche cosa di piamente risolutivo e di trasfigurante, specie allorchè agli archi si associano le trombe. Basta pensare ai preludi della Passione, al primo della Risurrezione di Cristo, o a quello della Strage degli Innocenti per rendersene conto. E sono sempre gli archi, violini o viole, ad esporre il soggetto di una fuga e ad elaborarne i principali sviluppi, a cantare con pienezza sonora nei momenti di giubilo, o a gettare aspri accenti e ruvide scalette di note su gli avvenimenti empi e sui personaggi che determinano o perpetrano il male. Ma in altri momenti, con vasti arpeggi, con tremoli ascendenti, con marcate sequenze di terzine, da soli o in unione alle arpe, ai corni, ai legni, accendono luminose atmosfere e iridati arcobaleni sui miracoli narrati, e ci spalancano la visione del Cielo. Dai violoncelli salgono talora sentiti accenti di dolore e di passione, mentre il pianto di Cristo è più spesso affidato a un violino solista che geme con eterea purità di frase nel registro acuto.

Accanto agli archi, i legni tengono un ruolo importante specialmente nelle espressioni elegiache e nostalgiche, attraverso al timbro vago e sognante dei clarinetti, a quello pastoralo dell'oboe, e a quello più dolorante del corno inglese; mentre ai fagotti nelle note basse sono in generale assegnate espressioni tetre di smarrimento e di orrore, e i flauti inazzurrano e imparadisano il canto. Ai legni sono affidate talune delle espressioni più poetiche della musa perosiana, e specialmente le espressioni di quella intensa tristezza che è al fondo dell'anima del Musicista, e che traspare dal suo sguardo in certi ritratti giovanili. Inoltre l'alternarsi dei diversi strumentini genera uno

svariare di tinte che si allaccia al succedersi dei differenti registri di un organo (e anche questo, che può essere un'influenza bachiana o frescobaldiana, conferma il carattere sacro dell'ispirazione perosiana). Ma anche queste successioni timbriche altro non sono se non diverse sfumature della stessa tristezza. Nulla di sensuale in essa, ma soltanto la drammatica malinconia del Cristo allorchè esclama « Tristis est anima mea! », la tragica malinconia del Golgota, che è alla base della fede cristiana, e che solo la speranza della redenzione può annullare nei giubilanti « Alleluja ». E' in alcuni particolari dell'orchestrazione che l'anima semplice e credente del Musicista-poeta si rivela più sinceramente; un violino che piange il dolore di Gesù; un flauto che canta aereo e spirituale il Cielo; qualche misterioso colpo di timpani isolati nello stupito silenzio di tutta l'orchestra: la tragedia divina presentata quasi come una sublime fiaba vista dall'occhio ingenuo di un fanciullo.

I corni, soli o uniti ai fagotti o ai tromboni, riempiono di accordi gravi o dolorosi lo spazio sonoro tra i violini e i bassi, o svolgono armonie meste e nobili a commento della narrazione dello Storico. Ma anche spesso uno solo anima con la sua voce patetica il racconto sacro, alternando il proprio canto a quello degli altri istrumenti con elevato senso di commozione. Nei tromboni Perosi avverte invece un timbro più solenne che lo spinge a usare questi istrumenti sia in accordi, anche insieme ai corni e alle trombe, talvolta con intonazione tendente al wagneriano, sia cantanti da soli all'unisono, per preparare o sottolineare parole di Cristo, o per commentare con un canto trionfale l'imminenza di un miracolo o il suo accadimento. Penso in particolare al tema imperioso affidato ai tromboni all'unisono nella Risurrezione di Lazzaro e a quello fatale, nel preludio alla 2ª parte della Risurrezione di Cristo. Comunque, in Perosi la possente voce dei tromboni assume intenzionalmente un significato sacro e si accompagna sempre al sentimento della potenza e della grandezza divina.

Ma alle trombe, e in modo speciale alle cornette (per le quali ultime il Musicista dimostra una preferenza particolare),

Perosi sembra annettere una significazione espressiva fatale. O squillano in modo vittorioso, come nel finale della 1º parte della Passione di Cristo, e nella processione della « Corte Celeste » nel Giudizio Universale, o chiamano imperiose fuor delle tombe i defunti, rispondendosi altisonanti a diverse distanze con mirabile effetto spaziale, come nello stesso Giudizio, o cantano in maniera misteriosa, quasi voci dell'al di là, annunzi celesti di un prossimo avvenimento miracoloso, come nel preludio alla 2º parte della Risurrezione di Cristo, o mandano lunghi lamentosi suoni, ripetuti e sincopati, come nella 1º parte della medesima Risurrezione all'annunzio terrificante della morte di Cristo.

E ancora una volta dobbiamo notare nell'uso specialmente delle cornette, il senso fiabesco e il gusto per così dire fanciullesco (che però non vuol dire puerile) della fantasia musicale di Perosi. Ma è da questa ingenua sensibilità che la sua arte, distaccata da tutto quanto prima fu scritto, apparve e appare tuttora fresca e viva e come imbevuta di purità luminosa.

Alle volte si direbbe che egli non cerchi neppure colori strumentali, ma voglia attingere attraverso a questi a veri e propri colori visivi e suscitarne la sensazione: il viola cupo della sua malinconia, l'azzurro pallido dei suoi mistici raccoglimenti meditativi, l'oro sfolgorante dei suoi rapimenti gioiosi: i colori del Beato Angelico. Perosi visse in un'epoca in cui dominava il più arido e scettico materialismo, e in musica la venerazione supina dell'arte germanica e un sufficiente disprezzo per l'arte italiana. Il Falstaff di Verdi era considerato l'opera di un musicista finito, e le opere precedenti rozze chitarrate di un uomo che per cinquant'anni aveva turlupinato il pubblico e l'arte! Perosi oppose a questo mondo ottuso e ateo la propria Fede profonda e ingenua, dalla quale i canti sbocciavano come fiori miracolosi. Fu un solitario contro corrente, e non poteva perciò essere compreso dalla critica (fa eccezione Romain Rolland), ma entusiasmò le folle ignare di cavilli teorici e di filosofemi, lontane dal mondo piccino dei pettegolezzi, delle infatuazioni esotiche e delle preconcette ostilità. Le folle giudicavano secondo la loro anima intuitiva e sincera. I rari imitatori di Perosi non ebbero fortuna perchè si possono imitare le forme esteriori (come accadde a Padre Hartmann nel *Petrus*), ma l'amore, la fede, lo spirito, fatti interiori personalissimi, non si ripetono.

Ora, se dall'orchestra degli oratorî si passa ad osservare quella delle Suites sinfoniche (Roma, Venezia, Firenze, Messina, Milano, Torino, Napoli, Genova, e fra le grandi città anche una piccola e cara al suo cuore: la natale Tortona) petremo constatare che l'uso degli istrumenti non varia molto. Il giuoco polifonico ci riporta spesso al tipo brahmsiano delle « variazioni », di cui il Maestro ha già fatto larga esperienza ornamentale e psicologica negli episodi che egli innesta negli oratorî fra una strofa e l'altra dei corali vocali, non senza qualche vaga reminiscenza parsifaliana. Il senso predominante del canto, di un canto, come negli oratorî e nelle musiche da chiesa, limpidamente latino, aderente alla tradizione, eppure nuovo per quel particolare accento malinconico e sognante di cui s'è detto, e la varia successione dei timbri isolati e dei loro impasti, è sempre il medesimo.

Ogni nota si ispira a un intimo e dolce sentimento di incantesimo e di adorazione, poichè anche la visione delle grandi e stupende città italiane che Perosi ha cantato, è passata attraverso alla sua anima vibrante di fervore religioso. Di ciascuna egli ha contemplato l'ambiente e le opere d'arte, le chiese, i monumenti storici, come prodigiosi doni della grazia divina, come documenti della vita spirituale dell'uomo. Fondendo le forme classiche a uno spontaneo e umile sentimento della Fede cristiana, scrivendo musica, Perosi ha adorato e pregato Dio.

LEONE SINIGAGLIA

DI LUIGI ROGNONI

Agli inizi del secolo, quando la vita musicale italiana era dominata dall'opera verista, mentre la bufera wagneriana imperversava in tutta Europa, fu Alfredo Untersteiner tra i primi ad accorgersi dell'esistenza di un musicista torinese che sembrava ignorare di proposito sia l'esperienza wagneriana, sia i facili successi del verismo musicale, per seguire un impulso tutto rivolto a ricercare la propria forma negli aspetti più puri della tradizione strumentale postromantica che da Beethoven e Schubert era, in linea diretta, giunta a Johannes Brahms.

Nel 1908 Leone Sinigaglia aveva già quarant'anni; compiuti i suoi studi a Vienna e a Praga, la sua produzione contava 35 numeri d'opus, ma in Italia era pressochè ignorato, se l'Untersteiner ne parlava quasi come di un giovane bene avviato: « A me pare che il talento del Sinigaglia sia specificamente adatto e destinato alla musica istrumentale; perchè esso è tutto di carattere intimo e perchè l'ispirazione melodica e lo stile sono quali si convengono alla musica strumentale che schiva l'enfasi propria della musica drammatica... Leone Sinigaglia, che è ancora giovane, è arrivato nei suoi ultimi lavori ad un'invidiabile maturità, ad un'affermazione d'arte veramente personale. E' bene riconoscerlo fin d'ora anche in Italia. senza aspettare d'esservi costretti dalla fama che il compositore ita-

liano ha già conseguito all'estero e che andrà probabilmente sempre crescendo » (1).

Nessuno s'era però ancora accorto che l'elemento nuovo, determinante la personalità del musicista torinese era l'individuazione del canto popolare piemontese come linfa atta a ravvivare melodia e ritmo nel linguaggio armonico postromantico e a garantire la vitalità degli stessi schemi formali cristallizzati della musica strumentale.

Non mancavano certo gli esempi, da Schubert, a Brahms e a Dvorak, di cui Sinigaglia era stato allievo; ma la sua posizione nei confronti dell'elemento etnico era differente: essa non costituiva un aspetto dell'esperienza musicale, una fonte più o meno occasionale, ma era destinata a divenire il punto centrale della sua ricerca espressiva e della sua coscienza stilistica. La posizione artistica e culturale di Sinigaglia è, sotto questo aspetto, assai vicina a quella che si affermerà più tardi — sia pure in una posizione moralmente più impegnata e in una situazione culturale differente — di un Béla Bartòk, nel quale l'esigenza di un « ricupero » dell'elemento musicale etnico, perseguito con rigore musicologico e filologico, s'identifica con la ricerca espressiva ed è sentita come esigenza di inserire nella tradizione strumentale, che aveva avuto in Germania una ininterrotta linea di sviluppo, la coscienza « etnica » del proprio paese.

Risale al 1902 il primo avvertimento verso questa ricerca: apparve subito evidente al musicista che non si trattava di cogliere ispirazioni occasionali dal canto popolare, ma che bisognava, prima di tutto risalire alle fonti, depurare, fissare nella loro genuinità melodie, ritmi, testi poetici. Fra i suoi appunti inediti trovo questa annotazione: « Un giorno d'estate, sui colli di Cavoretto (1902), udii da una contadina cantare una così bella canzone che ne rimasi colpito e pensai che una accurata ricerca potesse rivelare insospettate ricchezze nel campo del folklore musicale piemontese. Il libro di Costantino Ni-

⁽¹⁾ A. Untersteiner: Profili di musicisti contemporanei: Leone Sinigaglia, in «Il Marzocco», Anno XII, n. 50, Firenze, 15 dicembre 1907.



Una delle ultime fotografie di Leone Sinigaglia

gra (2) mi riuscì di molto aiuto in queste indagini. Leggendo il primo verso delle poesie popolari alle contadine da me interrogate, sovente riuscivo, a poco a poco, a ridestare in loro il ricordo della melodia. Raccolsi anche molte poesie inedite e molte versioni differenti. Queste canzoni erano quasi tutte dimenticate; non si cantavano più, salvo forse talora nelle lunghe veglie invernali. Una volta ebbi un terzetto di vecchie oltre gli ottant'anni, volonterosissime, liete e un poco orgogliose del compito loro affidato. Caso raro: più frequente è la diffidenza, il timore di essere « prese in giro », l'incomprensione dello scopo e dell'interesse di queste ricerche. E' sovente difficile -- nelle donne di tarda età -- discernere attraverso il tremolio della malsicura cantilena il disegno chiaro del tema e la linea ritmica, interrotta sovente da corone di carattere volontario e personale. In un primo tempo avevo pensato di pubblicare una raccolta delle vecchie canzoni popolari di tutto il Piemonte. Ma presto m'accorsi che limitando le mie ricerche a quelle della collina di Torino, non mi sarebbe bastata una vita. Decisi allora di circoscriverle alla piccola zona di Cavoretto, ove, in dieci anni di indefesso lavoro, trovai una grandissima quantità di temi e numerose varianti. Non potei pubblicare parecchie belle melodie, causa la mancanza di una strofa o di qualche verso. Non approvo i « restauri » anche se ben fatti. La prima qualità che si richiede in chi raccoglie poesie e musica delle vecchie canzoni popolari, è l'onestà artistica spinta sino allo scrupolo... Bisogna affrettarsi a compiere questo lavoro. Molte delle canzoni che ho raccolto erano note ad una sola donna, che morendo ne avrebbe portato con sé il segreto...» (3).

⁽²⁾ C. Nigra: Canti popolari del piemonte, Torino 1888. Nuova ediz. a cura di G. Cocchiara, Torino 1957.

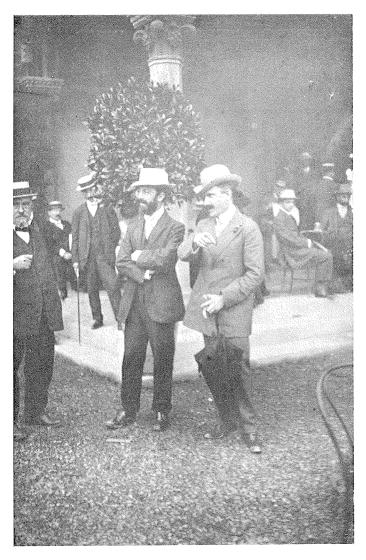
⁽³⁾ Nel 1913 Sinigaglia pubblicò in Germania 36 Vecchie canzoni popolari del Piemonte per c. e pf. op. 40 (nuova ediz. Milano, Ricordi 1957); una seconda raccolta di 24 Vecchie canzoni popolari del Piemonte fu pubblicata postuma, a cura del sottoscritto (Milano, Ricordi 1956): in tutto sessanta canzoni, ma oltre cinquecento tra melodie e varianti furono annotate da Sinigaglia e diligentemente raccolte in tre quaderni recanti la data, il luogo e il nome delle persone che gli avevano cantato quelle melodie.

Nato il 14 agosto 1868 a Torino, di famiglia benestante e colta, Leone Sinigaglia aveva iniziato gli studi musicali con Bolzoni. Le prime composizioni (1837-92) rivelano un vivo interesse del giovane musicista per la forma « cameristica »: scrive con facilità ed eleganza liriche per canto e pianoforte, sonate, vari pezzi per diversi strumenti e persino un quartetto. Di tutti questi numerosi saggi (una cinquantina) non pubblica però che poche cose, da *Tre duetti* per canto e pianoforte (1888) e una *Romanza* per corno e quartetto d'archi op. 3 (1889) a uno Scherzo per quartetto d'archi op. 8 (1892); dopodichè decide di recarsi a Vienna per completare gli studi musicali.

« Come andai a Vienna? (leggo ancora in alcuni suoi appunti). Avevo, nel 1893, terminati i miei studi d'armonia, elementi di composizione e di strumentazione col maestro Giovanni Bolzoni, musicista geniale anche se disuguale, ottimo conoscitore dell'orchestra, al quale debbo moltissimo. Ma io sentivo la necessità di vivere in un ambiente più vasto, più musicale, come era allora eminentemente quello di Vienna, e desideravo completare i miei studi sotto la guida di Brahms. Ignoravo che questo grande Maestro non dava lezioni private e, quando lo seppi, chiesi ed ottenni, per mezzo dei miei e suoi amici viennesi Kupelwieser, di fare un corso di perfezionamento col dottissimo musicologo Eusebius Mandyczewski, intimo amico di Brahms, che sempre gli indirizzava coloro i quali avrebbero voluto prendere lezioni da lui. Brahms dichiarava di non avere talento pedagogico, nè la pazienza necessaria per insegnare » (4). Con Mandyczewski Sinigaglia intraprese un più rigoroso studio del contrappunto, della fuga e della composizione; giovava anche al giovane musicista il contatto quasi quotidiano con Brahms, con Goldmark e con l'ambiente musicale viennese.

Frequentava i concerti della Filarmonica e le rappresentazioni dell'Opera; ascoltava i più celebri solisti alla Sala Bö-

⁽⁴⁾ Ricordi di Vienna (1895-1899). I. - Brahms e Mandyczewski. Inedito.



Leone Sinigaglia con Arturo Toscanini a Torino (1910)

sendorfer, al « Gross-Musik-Verein Saal » e le grandi esecuzioni corali della « Gesellschaft der Musikfreunde », annotando impressioni, giudizi e riempiendo partiture (che subito acquistava, allorchè venivano annunciate esecuzioni di musiche nuove nei concerti) di osservazioni che poi discuteva con Mandyczewski e Goldmark, Conobbe ed ebbe relazioni con numerosi musicisti e di essi scriveva alla madre e alla sorella in lunghe lettere, attente cronache di quegli anni, dove nulla sfuggiva all'osservazione acuta e intelligente del musicista. Alla Filarmonica Richter dirigeva prevalentemente musica Weingarntner era più eclettico, Mahler più moderno, più aperto alle musiche d'avanguardia, ma squisito interprete dei classici, soprattutto di Mozart » (5). Per Mahler ebbe grande ammirazione e fu in buona amicizia con lui; nel suo entusiasmo giovanile Sinigaglia si propose di adoperarsi perchè Mahler venisse invitato in Italia a dirigervi le sue Sinfonie; ma il grande maestro declinò l'offerta, « dicendo che riteneva gli italiani ancora immaturi per la comprensione della sua musica ». Non conobbe Bruckner che di sfuggita, ma ne ascoltò assiduamente le Sinfonie: « Il casto e sobrio compositore Anton Bruckner (di cui si disse che del triangolo "Vino, donna e canto", illustrato da Johann Strauss in un suo celebre valzer, non conobbe che l'ultimo) faceva rare apparizioni nella loggia degli artisti al "Gross-Musik-Verein". Se ne stava di preferenza chiuso nella sua torre d'avorio, donde la sua musica scatenava il dissidio fra i buoni Viennesi, dei quali un'attiva e rumorosa minoranza esaltava Bruckner forse alquanto al di sopra del suo valore».

Con Brahms, che egli frequentava « specialmente nelle passeggiate domenicali primaverili nei dintorni di Vienna », impossibile parlare di musica, pena una sicura sfuriata del vecchio leone: « preferiva udire gli aneddoti burleschi, così cari ai Viennesi »....

In questo clima Sinigaglia maturò la propria esperienza artistica; appartengono a tale periodo le composizioni dai Ca-

⁽⁵⁾ Questa e le segg. cit. sono tratte da appunti sparsi, inediti.

noni op. 10 per voci di donna senza accompagnamento, alle Variazioni sopra un tema di Brahms op. 22 per quartetto d'archi, nelle quali Sinigaglia ha ormai raggiunto una sicura maturità di mestiere, come nessun musicista in Italia, dopo Sgambati e Martucci, possiede in quel periodo.

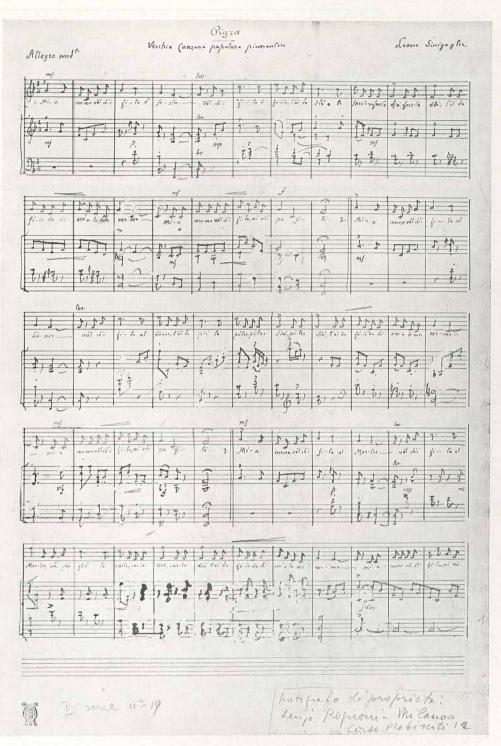
Determinante fu l'incontro con Anton Dvorak a Vienna e il successivo tirocinio di studi intrapreso dal giovane torinese col maestro boemo, prima a Praga (1900), poi nella sua villa di Vysoka. Da Dvorak ebbe l'impulso verso il « canto popolare », ma, come s'è già osservato, questa esperienza fu volta da Sinigaglia verso una ricerca ed una utilizzazione assai differenti da quelle dell'autore della Sinfonia « dal Nuovo mondo ».

La prima opera scritta al ritorno in Italia, fu il Concerto in la magg. op. 20 per violino e orchestra (1901), destinato a divenire, in breve tempo, una delle sue opere più eseguite in tutto il mondo così come poi la celebre Ouverture « Le baruffe chiozzotte », op. 32 (1905); seguirono diverse altre composizioni, tra cui la Rapsodia Piemonte op. 26 per violino e orchestra (1900), che non è però costruita su temi popolari, per quanto già risenta dell'intonazione istintiva del canto popolare.

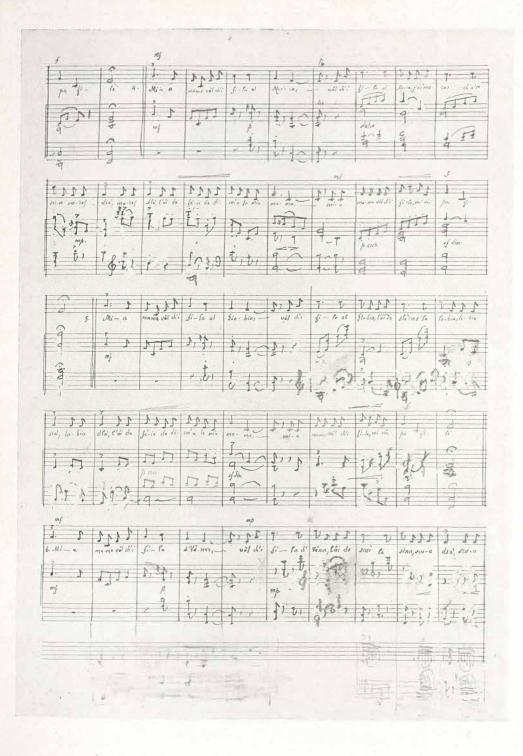
E' solo dopo il 1902 che Sinigaglia inizia il lavoro di raccolta sistematica dei canti popolari della collina di Cavoretto, dove egli abita, a pochi chilometri da Torino; e la prima opera nata da questo fecondo contatto sono le *Danze piemontesi* op. 31 per orchestra (1903) che furono presentate da Toscanini al Teatro Vittorio Emanuele di Torino, suscitando, per quell'epoca, un notevole scandalo di critica e di pubblico (§).

A partire da questo momento, anche se l'utilizzazione diretta del canto popolare non avverrà che in una sola successiva opera (*Piemonte*, op. 36, suite per orchestra, 1910), la ricerca di una chiarezza melodica, aperta e rinnovantesi continuamente

⁽⁶⁾ Tra le opere postume esiste tuttavia una Serenata (sopra temi popolari) per orchestra, senza data, ma contrassegnata dal compositore come op. 30.



Autografo di *Pigra*. Vecchia canzone popolare picmontese. Prima stesura (N. 19 della seconda serie, postuma).





nella « variazione », che si manifesta nelle opere del macstro torinese, appare sempre più condizionata da questo rapporto coi nuclei etnici. E' singolare come l'influenza di Brahms o di Dvorak agisca sempre meno sul compositore, via via che egli raggiunge una consapevolezza sempre più precisa dei propri limiti stilistici. Proprio nel lavoro di raccolta e di scrupolosa elaborazione armonica delle melodie popolari piemontesi si rivela la personalità di Sinigaglia al sommo grado dell'esecuzione stilistica e ci fa meglio comprendere il valore delle sue composizioni strumentali dove, apparentemente, il canto popolare è assente. Il principio della « variazione » sta alla base delle elaborazioni per canto e pianoforte delle Vecchie canzoni popolari del Piemonte: variazione ritmica e armonica intorno al nucleo originale melodico che si ripete stroficamente. L'accostamento a Schubert appare qui determinante, nella sensibilità e nel gusto armonico, nella linearità della costruzione e nella limpidità della variazione ritmica.

* * *

Un « ritorno a Schubert », alle origini innocenti del Romanticismo, istintivamente affermato come difesa al precipitare del linguaggio postromantico (Wagner-Mahler-Schönberg) negli abissi esistenziali della soggettività, mi sembra essere l'aspirazione che si afferma, in modo sempre più chiaro e coerente, nella coscienza stilistica di Sinigaglia, a partire dal *Trio-Serenata* op. 33, per violino, viola e violoncello (1906) alle ultime opere, fra le quali la postuma *Suite* op. 45 per flauto e orchestra d'archi che si eseguisce in questi concerti senesi.

Leone Sinigaglia, ultimo della triade dei musicisti « puri » dell'Ottocento italiano, a differenza di Giovanni Sgambati (1841-1914) e di Giuseppe Martucci (1856-1909), fu alieno dall'influenza di Wagner, verso il quale mostrava una profonda ammirazione, ma dal quale si tenne a prudente distanza: egli seppe affermare, nella solitudine e nel raccoglimento spirituale, la fede nella più pura tradizione strumentale ottocentesea, nei

valori oggettivi della forma, nella permanenza del campo armonico tonale e nella supremazia dell'elemento melodico, ultimi ideali di un'epoca irrimediabilmente perduta. Per questo non fu un innovatore tormentato come il suo grande coetaneo Ferruccio Busoni (1866-1924), al quale sopravvisse. Busoni ebbe d'altronde un campo di esperienze più vasto ed un temperamento straordinariamente profetico, volle abbracciare tutte le dimensioni della musica e seppe operare una profonda « lezione d'equilibrio » fra la Weltanschauung tedesca e quella mediterranea. Sinigaglia limitò invece la propria « visione », ricusando qualsiasi esperienza pericolosa, ma fu vicino a Busoni nella aspirazione alla purezza formale, alla chiarezza melodica e nella viva sensibilità ad ogni autentica affermazione della musica contemporanea.

Fu impassibile alle influenze di Debussy, di Strawinsky e di Schönberg, ma chi non ricorda il vecchio musicista torinese applaudire, tra i pochi, isolati nella selva di fischi, le opere di questi musicisti al loro primo apparire e, già ultrasettantenne, le prime composizioni di Luigi Dallapiccola?

Trascorse gli ultimi anni nel silenzio e nell'isolamento, dedicandosi ad approfondire gli studi del canto popolare e ad elaborare nuove versioni strumentali delle melodie raccolte.

Ebreo, morì il 16 maggio 1944, colto da sincope, mentre la polizia fascista stava arrestandolo, insieme alla sorella Alina, nell'Ospedale Mauriziano di Torino, dove i due vecchi si erano rifugiati.

RICORDO DI ALFREDO CASELLA

DI RICCARDO MALIPIERO

Il nome di Alfredo Casella è legato alla mia infanzia: 1920, 1922 o qualcosa di simile. Una sera nebbiosa della Milano invernale, la sala piccola del Conservatorio (quella che la guerra purtroppo distrusse) e un concerto di musiche contemporanee. Forse vi partecipava mio Padre e per questo io ero stato portato là; certo, ricordo Casella che mi fece una grande impressione, senza che nemmeno potessi rendermi conto del perchè.

Da quella volta incontrai spesso Casella: lo sentii suonare il pianoforte, lo sentii dirigere, lo sentii parlare. Me lo ricordo (ed ancora ero un bambino o poco più) ne salone degli Affreschi, sempre a Milano, mentre suona il pianoforte per accompagnare una cantante in una musica nuovissima: il pubblico rumoreggia ed infine coi suoi clamori copre la musica. Casella si ferma, immobile come una statua, le mani posate sulle ginocchia e il suo atteggiamento provoca, con lo stupore, un affievolirsi della buriana. Si rifà il silenzio: Casella si guarda intorno ed alla cantatrice, anch'essa un poco esterrefatta, impone (e l'imposizione va anche al pubblico): « Cominciamo da capo ». Non so se fu quella sera che mio padre lo soprannominò «l'Ammiraglio ». Soprannome che gli stava benissimo: come un ammiraglio, Casella era al disopra dell'infuriare delle bufere e se la nave doveva affondare egli affondava con essa. Con la differenza che un ammiraglio affonda una volta sola e Casella affondava frequentemente, con ferma costanza, con cieca fiducia nella giustezza delle sue battaglie. Battaglie che si chiamavano Strawinsky. Schoenberg, Milhaud e quei giovani italiani suoi coetanei che oggi sono venerati come i maestri del nuovo rinascimento musicale italiano.

* * *

Le ultime volte che vidi Casella, furono le più interessanti: a Roma, in casa sua, nell'inverno 39-40. Mi avvicinavo con grande rispetto, naturalmente, con ammirazione e un po' di trepidazione: la mia giovinezza, musicalmente difficile, mi aveva fatto timido ed ancora allora mi sentivo terribilmente impacciato ad avvicinare un artista che tanto ammiravo.

Il suo studio rappresentava il mio ideale. Lo descrivevo in Letteratura, nel 1941, così: « Lo studio di A.C. contiene: due pianoforti a coda, alcuni bellissimi mobili antichi, una macchina da scrivere rossa, quadri di Carrà, Casorati e altri contemporanei, un grammofono portatile, innumerevoli fotografie di uomini illustri con autografi. Non stupirebbe un dictaphone e un' armatura antica.

Casella lo vedremo col casco d'aviatore o in parrucca e occhialetto, ma non possiamo pensarlo con un'altra voce o un'altra, inflessione di voce, per quanto la sua non sia una voce particolare e non abbia particolari modulazioni; tutt'altro: è una buona macchinetta, chiara, precisa, sistematica, dove, se ti è concesso, infili una monetina e ti vien fuori la risposta.

E' antiromantico, anticonvenzionale, antilezioso.

Questo può essere un esterno del musicista A.C. L'interno è dato dalla sua musica, che è la somma di: macchina da scrivere, pianoforte, antiromanticismo, Carrà aereoplano, Casorati, anticonvenzionalismo, più una cosa che ancora non si è elencata sin qui: genio musicale... ».

A seguito di questo articolo (in cui analizzavo due delle ultime composizioni del Maestro) egli decideva che ci saremmo da allora dati del tu. E incominciava per me l'acrobazia per riuscire a parlargli senza usare il tu o il lei o il voi (come si

sarebbe dovuto, in quel tempo!). Troppo alto era il rispetto che avevo per lui.

* * *

Soltanto frequentandolo molto si poteva arrivare ad apprezzarlo compiutamente o avendo uno sconfinato desiderio di dedicarsi alla musica nel senso più lato della parola, per prenderlo a modello: lui compositore, lui maestro, lui pianista, lui conferenziere, lui direttore d'orchestra, lui revisore. Alcune di queste cose facendo in maniera eccelsa, altre meno, ma in tutte portando una carica di energia, di entusiasmo, d'acume, di conoscenza; in tutte portando il suo incrollabile entusiasmo per la musica. Dei suoi allievi che ho avvicinato non ce n'è nessuno che non serbi un ricordo almeno pari al mio. Il ricordo d'una delle personalità più rimarchevoli della scena musicale italiana di questo secolo. E a me assale sempre, un'apparentemente ingiustificabile commozione quando il ricordo di lui mi ritorna: del maestro e dell'amico, pur non essendomi stato maestro nel più ristretto senso della parola e pur così brevemente e platonicamente essendosi manifestata la nostra amicizia.

* * *

Era nato nell'altro secolo, quel secolo, che con i suoi castelli inespugnabili del melodramma, è per l'Italia un po' il medioevo musicale. Figlio d'un violoncellista (che a sua volta era figlio d'un violoncellista) e d'una pianista, aveva visto la luce a Torino nel 1883. Apparteneva dunque alla generazione dell'80 come fu chiamata quella d'un manipolo di musicisti che avrebbe ridato all'Italia attraverso la loro opera e il loro insegnamento, un nuovo rinascimento. Ma allora bisognava emigrare. Martucci e Bazzini (che pure erano tra i pionieri di quel rinascimento) consigliavano alla madre del fanciullo Casella, di portarlo fuori a completare i suoi studi. Ed erano entrambi, Martucci e Bazzini, direttori di conservatorio!

E Casella va all'estero. A Parigi, e là studia e coglie i primi successi sopra tutto come pianista. Parte dall'Italia come « enfant-prodige » che solo la intelligente prudenza dei genitori ferma sul baratro dell'esibizionismo e vi ritornerà musicista fatto, già con qualche foglia d'alloro.

La sua stella lo porta a girare il mondo: inizia come clavicembalista e poi via via, aggiungendo attività ad attività, non l'arresta che la morte: l'America, il Giappone, l'Africa, la Russia, non v'è continente che non abbia toccato. E da ogni luogo riporta impressioni ed esperienze. Assiste a Parigi alla « prima » di Pelléas, è amico di Ravel, a Pietroburgo incontra Strawinsky, a New York suona con Mengelberg; il Trio Italiano di cui fa parte porta il nome d'Italia ovunque. Sembra una vita estremamente dispersiva mentre si manifesta, alla stregua dei conti, come straordinariamente produttiva. Nel senso stretto della parola, cioè per la musica che scrive e per ciò che trasmette, di questa sua vita ricca d'esperienze, ai suoi amici e ai suoi allievi. Di ciò che fa, in definitiva, per la musica italiana nel mondo.

« ...Da quell'anno 1909, ogni mia azione obbedì a quella volontà suprema di dedicare ogni mia forza, ogni mia attività al raggiungimento d'uno stile nostro, che fosse basato sul grande passato nostro strumentale ma che fosse anche attuale per il suo linguaggio musicale. Ma la via da percorrere era assai lunga e fu anche molto più lunga di quanto avrei creduto nei primi entusiasmi giovanili... ». Non è che una dichiarazione di Casella, nel suo libro autobiografico I segreti della giara. Ed è il motto che l'accompagnerà tutta la vita. E' straordinario pensare (tutte cose troppo presto dimenticate, che i giovanissimi di oggi sempre più rapidamente iconoclasti ignorano) come ad un individuo che pronunciava tali parole ai suoi compagni di battaglia artistica si sia potuto dire un giorno, molti anni dopo, che era un internazionalista, quando con tale termine si voleva imprimere il più infamante dei marchi! Comunque, Casella, italiano culturalmente europeo, cercava la via d'essere un musicista italiano; cresciuto culturalmente in un ambiente come quello

parigino dove il nazionalismo musicale trovava conforto in Fauré, Dukas, Debussy, Ravel e via dicendo, egli sentiva la necessità d'una nazionalità precisa. Nasce così la rapsodia *Italia* sull'eco di quel folklore che già aveva animato musicisti e scuole d'altri paesi.

Casella in quel tempo aveva già iniziato il genere di vita che più o meno avrebbe condotto per tutta la sua esistenza: dava concerti di pianoforte (tanto da solo quanto con strumentisti e cantanti),dirigeva (buttandosi avidamente e generosamente sulle partiture dei contemporanei), faceva il critico su un giornale parigino (ma per poco tempo, non gradendo molto tal genere di lavoro). Era una vita splendente, da un certo punto di vista, che lo metteva a contatto con i maggiori nomi del tempo, di un tempo cioè estremamente attivo in cui cozzavano due mondi, uno dei quali stava definitivamente per scomparire: il mondo romantico.

* * *

E proprio allora si dava a Casella la possibilità di coronare un suo desiderio che andava maturando da anni: tornare in Italia. La morte di Sgambati lasciava libero il posto di insegnante al Conservatorio di Roma, posto che veniva assegnato a Casella. Aveva inizio in Roma, l'attività che doveva rimanere (anche se oggi così facilmente lo si dimentica) il maggior merito di Casella: quello di formatore di nuove coscienze musicali italiane. E questo compito doveva essere assolto da un uomo che arrivava a Roma ricco d'un'esperienza europea, nel vero senso della parola, quale nessun altro musicista suo coetaneo aveva e nessun altro, fino ad oggi, avrebbe avuto. Una conoscenza europea acquisita in un ambiente vasto come quello che Casella aveva potuto frequentare per le sue molteplici doti: da Parigi a Mosca, da Roma a Vienna; da Martucci a Strawinsky, da D'Annunzio a Tolstoi, da Debussy a Busoni, da Modigliani a Marinetti. Quale altro musicista poteva presentare un altrettale curriculum?

A rileggere il già citato libro, I segreti della giara, c'è da farsi girare la testa; perchè questo suo curriculum, vale a dire la cronaca dei fatti compiuti da un musicista, è d'una ricchezza spaventosa. E Casella, senza preoccupazioni, diciamo così poetiche, di scrittore, elenca e commenta la sua cronaca con la fredda precisione d'un ammiraglio che tenga il libro di bordo; forse che un ammiraglio si sofferma a descrivere la bellezza del mare? o i colori d'un tramonto? cronaca dunque: l'anno tale feci questo e quest'altro, andai qui, m'incontrai col tale. Solo di rado qualche commento su se stesso, sugli avvenimenti, sulle persone o sui paesi visitati. Ma anche questi sempre estremamente asciutti. Casella era un uomo che, come abbiamo citato prima, si era prefisso una meta e a quella mirava senza esitazione, senza perdere d'occhio per un solo istante, la bussola.

Ciò non vuol dire che non si guardasse realmente intorno e che, esprimendo le sue opinioni, non avesse una sicurezza di giudizio estrema, un'estrema lucidità anche quando parla di sè. Si può restare colpiti di ciò ch'egli dice di se stesso; e ancor più lo si restava quando gli si domandava cosa stesse componendo e la sua risposta (« la tal cosa ») era sempre seguita dall'osservazione: « E' il mio lavoro più importante », il che, a ripensarci, era profondamente giusto. Per un artista che, come dice il Dent (e a nostro avviso non del tutto a proposito, come vedremo in seguito) « ...è il musicista italiano che maggiormente ha aiutato i giovani suoi connazionali a trovare il loro stile, ma che viceversa ha maggiormente faticato a raggiungere il proprio... », l'ultimo lavoro era senz'altro il più importante, il più amato, quello dal quale ci si aspetta di più. La sua vita d'artista era, come quella di uomo, proiettata verso l'avvenire tra la cronaca quotidiana e la storia d'un'intera vita.

Forse, per quest'ansia di cronaca e questo desiderio di storia si può spegare certo suo innocente scivolare formalmente verso il fascismo, sia pure con spirito di fronda. I giovanissimi di oggi possono scandalizzarsi: è per loro molto facile. Più difficile era viverci dentro, aver vissuto una giovinezza all'estero in un ambiente dove la cultura italiana non era nemmeno ri-



Alfredo Casella

conosciuta. Era un errore, certo, credere che lo spirito potesse avvantaggiarsi di quel regime. Era un errore che certamente Casella si è rimproverato negli ultimi anni quando, inchiodato a letto dalla malattia, sul barato dell morte sua e di quell'Europa ch'egli aveva cercato di fondere in un unico tutto musicale, doveva riflettere su queste cose alle quali i musicisti, non ancora ufficialmente « engagés », prestavano allora uno sguardo distratto solamente, lo stesso sguardo che dovevano gettare i musicisti prebeethoveniani verso i principi e le corti, delle quali erano pur servi, è vero, ma che davano loro la possibilità di scrivere e di eseguire le loro musiche, di dare uno scopo alla loro vita.

L'ultima volta che vidi Casella, a casa sua, fu nella primavera del 42, poco prima di partire io stesso per il fronte e poco prima che lui s'ammalasse di quella malattia che doveva, quattro anni più tardi portarlo alla morte. Fu una lunga agonia che sopportò veramente con spirito indomito e sono grato alle circostanze (anche se ciò è tanto profondamente egoistico, in un certo senso) d'aver fatto si che non lo vedessi sul letto. La mia immagine di Casella rimane quella dell'ammiraglio sul ponte della nave che s'era scelta per navigare il suo mare e per combattere: la musica. Sotto i fischi e tra gli applausi, nell'ammirazione dei suoi allievi e dei suoi amici più giovani o nell'indifferenza di chi non lo conosceva o ancora nello scherno degli imbecilli, Casella è là, nella mia memoria, ritto come il simbolo stesso della musica. Fino all'ultimo momento, quando, presago certo della sua fine e attorniato dalla rovina di guerra scrisse la Missa pro Pace che purtroppo è così poco nota. Era un'invocazione per il mondo, era una speranza per se stesso: la pace, dopo una vita di battaglia continua per l'ideale più bello che un musicista della sua generazione potesse porsi: ridare all'Italia una dignità musicale.

* * *

Era un compito molto ambizioso, ma Casella vi riuseì. Oggi non si vuol nemmeno perdere tempo a guardare cos'è accaduto ieri, figurarsi se ci si sofferma a considerare l'Italia musicale del primo dopoguerra! Oggi i giovani musicisti pubblicamente rinnegano qualsiasi paternità e non si accorgono così facendo di togliersi il maggiore dei piaceri che un artista possa avere: sapersi anello di una catena cominciata nella notte dei tempi, alle origini mitiche di Orfeo e di Anfione e che continuerà fino alla fine del mondo. Se un certo giorno questa catena non si ruppe del tutto e permise all'Italia di figurare degnamente, si deve anche a Casella, sopra tutto a Casella: per la sua molteplice attività, per il suo cosmopolitismo, per il suo desiderio continuo d'uscire dalla provincia nella quale era reclusa l'Italia musicale. E' un pericolo nel quale (per tutt'altre vie) stiamo ricadendo oggi forse, ma che comunque può essere, ancorchè autunno, un autunno ricco di frutti. Frutti che devon vita a quei germogli della meravigliosa primavera caselliana, quando ci portava per primo Strawinsky e Schoenberg e Ravel e via dicendo.

La sua musica, si diceva e si ripete, risentiva un po' di questo cosmopolitismo ed era la critica più facile e idiota che si potesse e si possa fare. In un mondo in cui si brevettano le scatole di fiammiferi o la forma di una caramella, sembra che certe formule, certe tecniche musicali non debbano essere acquisibili alla civiltà, ma debbano rimanere, appunto come brevetti inutili, nei fondi di qualche kafkiano ministero dal quale mai più, per oscure maledizioni, potranno uscire. Casella aveva il coraggio di amare i suoi colleghi e la loro musica, aveva il buon gusto di apprezzarne le trovate e non si peritava di usarle, insieme alle sue. Ecco tutto. Cioè: non tutto; la parte più appariscente, facile bersaglio dei miopi: perchè al di là di questo c'era Casella: Casella della Scarlattiana, della Serenata, della Giara e di vari altri lavori così scopertamente caselliani da rendersi inconfondibili. E in questo dissentiamo dall'opinione del Dent, citata poc'anzi: non era difficoltà di trovare il proprio stile; era l'ansia di rinnovarsi attraverso lo sviluppo della effervescente vita musicale europea e della sua personalità: personalità che si avvaleva di qualsiasi mezzo e si imponeva al

disopra di esso, per qualcosa di più importante della brevettata formula. Di quanti musicisti si può dire altrettanto? Purtroppo oggi la sua musica è così scarsamente eseguita che non ci si può credere che sulla parola e anche a questo, cioè alla trascuratezza nella quale è abbandonata la musica nel nostro paese dove pure, a sproposito se ne fa gran parlare, siamo abituati. Inutilmente Alfredo Casella e i suoi coetanei hanno creduto di modificare la falsa retorica di un paese « musicale ».

* * *

La produzione non vastissima, ma ricca di Casella tocca tutti i generi della musica: dalla camera all'opera, dalla sinfonia alla musica sacra, al balletto.

La Giara appartiene a quest'ultima categoria.

E' noto come, a cavallo della prima guerra mondiale e per merito di quella strana ed interessante figura che fu Serge Diaghilew, il balletto ebbe una resurrezione che, fuori d'Italia, non ha cessato di essere. Dapprima furono Les Ballets Russes, appunto di Diaghilew che informarono per lungo tempo l'arte, portando una ventata di novità e di possibilità di vita alla musica, alla scenografia, alla costumistica oltre che alla coreografia, spingendo peraltro l'interesse di artisti d'ogni arte verso nuove possibilità, indicate da quelle, diciamo così, funzionali del balletto russo; poi accanto a questi, altri ne sorsero. Uno di questi era il Balletto Svedese che ebbe vita più breve di quello russo, ma certo altrettanto interessante. Fu questo che commissionò a Casella, su suggerimento di Erik Satie, una composizione che avrebbe dovuto essere (sono dichiarazioni dello stesso Casella), qualcosa da contrapporre al Tricorno di De Falla; qualcosa insomma di tipicamente italiano. Fu Mario Labroca che indicò a Casella la novella di Pirandello e dalla collaborazione del grande drammaturgo e del musicista uneque il libretto d'uno dei balletti italiani che ha avuto ed lu il maggiore successo. Il folklore vi abbonda, ma trattato unturulmente con quella libertà e quella genialità che solo un ottimo e geniale musicista poteva avere.

Il balletto andò in scena a Parigi nel novembre del 1924; ebbe grande successo e da allora è entrato nel repertorio di moltissimi teatri.

Pur essendo questa, una partitura squisitamente caselliana, essa è minore, a nostro avviso, a certe altre, meno scoperte nelle intenzioni, ma ben più intense proprio musicalmente e ricche di tutte quelle esperienze che Casella era venuto facendo.

Ad essa peraltro, Casella dava particolare importanza, come si può capire da queste parole: « ...La Giara può essere considerata il primo dei lavori di maturità nel quale la invenzione e la tecnica si accordano finalmente in una completa armonia, anche se quello e gli altri lavori seguenti non furono poi che incessanti preludi a nuovi moti della mia arte... ». Ciò non impedirà allo stesso Casella di affermare più tardi come, proprio dalle forme più esteriori di folklore si debba tenersi lontani, per creare un'opera d'arte che sia universale ed importante su piani ben più alti di quello del più provinciale nazionalismo. Parole queste che sembrano ammonire ed ammonivano infatti i più retrogradi e, peggio, stupidi critici che, in nome di quel nazionalismo, allora (e purtroppo non solo allora) volevano riportare la musica italiana alla sua condizione di provincia. lismo.

* * *

Casella dunque è anche per questo importante. La sua partecipazione totale alla musica, linguaggio senza barriere e veramente universale, lo portava ad esperienze diverse, tutte abbracciate ed affrontate con l'unico spirito che debba animare un artista: la preoccupazione d'essere se stesso, di servire l'arte. Se agli inizi della sua carriera poteva essergli sembrato giusto avvicinare il folklore italiano per mescolarlo, quasi vero innesto, alla più antica tradizione musicale italiana (gli Scarlatti, i Vivaldi, i Pergolesi e via dicendo), più tardi, staccandosi da queste formule per affrontare un linguaggio più difficile forse, ma più generoso e universale, egli nuovamente indicava ai più giovani che non nel rifarsi a moduli paesani, non riassumendo, in proprio, titoli di comodo (le partite, le sonate e via dicendo)

nella breve stagione neoclassica, si poteva arrivare ad una dignità musicale.

Questo suo franco mutar d'opinioni è un altro segno della sua intelligenza e della sua ammonitrice genialità: solo gli stupidi o, al più, gli impiegati dell'intelletto possono avere una opinione sola che spesso non è nemmeno la loro! Agli uomini geniali è necessaria l'evoluzione attraverso il mutare del tempo. attraverso il mutare del proprio pensiero. E il pensiero di Casella era che si rendeva necessario arrivare a questa dignità musicale attraverso un'arte che riassumesse pur nelle sue differenze nazionali, la civiltà europea, coraggiosamente affrontata con un mestiere informato, questo mettendo al servizio di quella, senza limitazioni se non quella della propria onestà e di quel vero che lungi dall'essere fotografia del mondo esterno, è profonda assimilazione d'un modo di essere degli uomini tutti, d'un modo di pensare di quei pochi eletti che un giorno si chiamavano profeti e che oggi si chiamano filosofi o poeti o scienziati o infine, perchè no, musicisti.

* * *

Casella ebbe un po' queste doti messe insieme, perchè ne aveva una sopra ogni altra, che è comune a tutte quelle: una inestinguibile sete di conoscenza, una inestinguibile fede nel futuro. In questi due elementi sono da ritrovare le molle che spinsero il musicista a operare, dando a tutti tutto e anche, con pari generosità, accogliendo tutto da tutti. Superiore a tutto e a tutti perchè dotato di quelle virtù artistiche che fanno di lui se non il genio rappresentativo d'un periodo (ed è ancora troppo presto sapere se lo sia stato o se comunque uno ne sia sorto anche se molti credono d'averne trovato più d'uno), certo uno degli ingegni più interessanti di quella effervescente stagione che fu il primo mezzo secolo in Europa e uno dei maestri più importanti della rinascita della musica in Italia.

MUSICISTI LIGURI

DUE MUSICISTI GENOVESI ALLA CORTE GRANDUCALE MEDICEA

GIOVANNI MARIA PAGLIARDI e MARINO BITTI

DI MARIO FABBRI

Se è vero che la storia musicale della Firenze granducate medicea ci offre lo studio di due secoli (¹) ricchi di pregevoli conquiste, con un'attività, praticamente senza profonde fratture, che dagli albori della monodia conduce allo splendore delle rappresentazioni melodrammatiche del Teatro della Pergola (²) attraverso tappe luminose, quali le esperienze della « Camerata fiorentina » a vantaggio dello stile recitativo e del dramma musicale, e l'invenzione del moderno pianoforte — è pur vero che il trentennio che strettamente si lega al nome e all'attività del Principe Ferdinando de' Medici (³) ci appare come uno dei periodi più avvincenti e di pregio.

Da circa il 1680 e fino al 1710 il diretto interessamento del Principe mediceo favorì una vita musicale di alto interesse, tanto da far meritare a Firenze l'appellativo di « Capitale della Musica ».

Fra i tanti musicisti presenti a corte in questo periodo, che godettero la stima e l'amicizia di Ferdinando, figurano due genovesi quasi del tutto sconosciuti:Giovanni Maria Pagliardi e Martino Bitti. Di quest'ultimo si è un po' occupato Remo Giazotto nel suo prezioso volume dedicato a *La Musica a Genova* (4), mentre per il Pagliardi — dato come « fioren-

tino » — si deve ricorrere alle poche notizie tramandateci dai dizionari maggiori.

Che il Pagliardi fosse genovese ci viene attestato da più parti. Il Giornale de' Letterati d'Italia (5), pubblicando l'appassionato « Elogio del fu Serenissimo Ferdinando de' Medici », ci dice che il Principe «apprese a sonar di cembalo, il contrappunto e la musica da Gianmaria Paliardi, Sacerdote genovese ». Decisiva conferma ci viene offerta dal testo dell'iscrizione in marmo posta sulla tomba del musicista, rintracciata nella basilica fiorentina di S. Lorenzo: « Joannes Maria Pagliardi clara familia Genua natus... » (6).

Pagliardi nacque dunque a Genova nel 1637 (7). E' incerto dove abbia compiuto gli studi musicali; forse a Genova o a Roma. Potrebbe avvalorare la seconda ipotesi il fatto che nella Scelta de' Mottetti... a due e tre voci composti in Musica da diversi Eccellentissimi Autori Romani, raccolti da... Francesco Cavallotti... e dati alle stampe da Gio: Battista Caifabri, Parte prima. (Roma, Iacomo Fei, 1665) (8) si trova una composizione del Pagliardi (Jesu mi, per Sopr., Basso e Organo), preceduta da queste parole: « del Sig. Gio: Maria Pagliardi Maestro di Capp. in S. Apollinare ». La data di pubblicazione della raccolta (1665), che dovrebbe assicurarci il soggiorno romano del Pagliardi almeno intorno a quell'anno, è però la stessa di quella analoga R. Floridus canonicus de Silvestris... Istas alias Sacras Cantiones... ecc. (Roma, Ignazio de Lazari, 1665) (9), dove un'altra composizione del Nostro (Ad arma, ad bella, a 1 voce e Organo) reca questa intestazione: « del Sig. Gio. M. Pagliardi Maestro di Capp. del Giesù di Genova ».

Che il musicista genovese abbia ricoperto per qualche anno la carica di maestro di cappella nella citata chiesa della sua città è confermato da altre pubblicazioni — R. Floridus canonicus de Silvestris... has alteras Sacras Cantiones... ecc. (Roma, Ignazio de Lazari, 1663) (10) e Scelta de' Mottetti a due e tre voci... dati in luce da Gio: Battista Caifabri. Parte seconda. (Roma, Amadeo Belmonte, 1667) (11) — dove si trovano ri-

spettivamente i mottetti Dulcedo cordis intima (a 1 voce e Organo) e Ecce sonuerunt (per Contr., Tenore, Basso e Organo).

Potremmo supporre che il Pagliardi, formatosi inizialmente nella città natale (12), abbia completato i suoi studi a Roma, ed abbia poi qui ricevuto l'incarico di maestro di cappella in S. Apollinare (probabilmente verso il 1660), e che, tornato a Genova, sia passato alla direzione della cappella musicale della chiesa del Gesù (ove coprì l'incarico sicuramente dal 1663 al 1667). Forse è l'ipotesi più attendibile e, fino a prova contraria, si è propensi a ritenerla come la migliore.

Intorno al 1670 Pagliardi si portò a Firenze, al servizio della corte medicea. Si sa con certezza, da un prezioso documento del 18 gennaio 1679 (13), che « il Sacerdote Gio: Maria Pagliardi valentissimo Maestro di canto, sacerdote d'ottimi costumi... ha servito per molti anni e serve attualmente alla Ser.ma Granduchessa ».

La dichiarazione del 1679 ci assicura dunque che il Pagliardi era a Firenze già da « molti anni ». Da quanti? I documenti finora rintracciati non ci hanno permesso di stabilirlo con esattezza. Sembra logico retrocedere sino al 1668-70, anni in cui il Nostro deve aver lasciato l'alto incarico presso la chiesa del Gesù di Genova, allettato dall'invito di Cosimo III, che « amava circondarsi di sacerdoti ».

La permanenza del Pagliardi a Firenze fu definitiva e, se si escludono i pochi mottetti già ricordati, composti a Genova e a Roma, tutta la sua attività di compositore, esecutore e didatta si concentrò nel lungo periodo fiorentino (circa un trentennio).

Musicista « particolare » della Granduchessa (14), il Pagliardi ebbe anche l'incarico dell'educazione musicale del Principe Ferdinando. Nel pregevole saggio di Leto Puliti (Della vita del Ser.mo Ferdinando dei Medici... e della origine del pianoforte) (15), l'autore avverte che « tutti i documenti consultati tacciono il nome di chi fu maestro [del Principe] nella musica », supponendo però che in alcuni musicisti della corte (Pagliardi, J. Melani, I. Fusai, F. Meccoli e M. Bitti) siano da

ricercarsi i primi maestri di Ferdinando « nella teorica e nella pratica della musica ». Se non bastasse l'esplicita dichiarazione del Giornale de' Letterati, più sopra riportata, che attribuisce al Pagliardi il merito dell'educazione musicale del Principe (16), ulteriore riprova ci offrono un documento del 1681 (17) — dove si legge « Prete Gio. Maria Pagliardi insegna Sonare al Serenissimo Sig. Principe di Toscana » — e una « memoria » del 1689 (18) che dice: « il famoso Sig. Gio. Maria Pagliardi, Maestro del Sig. Principe Ferdinando ».

Nella cattedrale di Santa Maria del Fiore Pagliardi fu dapprima accanto a Pietro Sanmartini (19) nel « maestrato della cappella di musica » e poi, alla morte del collega (20), gli venne affidato il massimo incarico che, però, tenne soltanto per due anni, e cioè fino alla morte, avvenuta il 9 dicembre 1702 (21). Precedentemente aveva coperto anche la carica di organista e maestro di canto nella basilica di S. Lorenzo.

Come compositore Pagliardi si dedicò soprattutto al genere profano (teatrale e da camera). Dei suoi melodrammi parlano entusiasticamente più memorie dell'epoca, lasciandoci peraltro intendere che egli dovette godere di un'ottima reputazione, anche da parte dei più autorevoli musicisti allora presenti a corte.

E' noto che il Principe Ferdinando, nel corso della sua vita, si prodigò in ogni maniera al fine di favorire, a Firenze, la migliore attività musicale. Si è avuto più volte occasione di soffermarci sull'aureo periodo del Principe-musicista (22) e perciò non staremo qui a ripeterci. Basterà solo ricordare che fra i musicisti « protetti » da Ferdinando figurano, oltre al Pagliardi e al Bitti, Giovanni Legrenzi, Carlo F. Pollarolo, Giovanni M. Buini, Pietro Sanmartini, Antonio Veracini, Bernardo Pasquini, Giovanni C.M. Clari, Marc'Antonio da Palermo, Francesco Gasperini, Giacomo A. Perti, Giovanni M. Casini, Tomaso Corso Celano, Alessandro Scarlatti e persino Giorgio F. Haendel.

Nel « cenacolo » del Principe, Pagliardi raccolse l'unanime stima, e — soprattutto con Pietro Sanmartini e Giovanni M. Casini — fu considerato fra i migliori musicisti operanti a Firenze sullo scorcio del XVII secolo.

Fra i melodrammi composti dal Pagliardi si sono potute rintracciare notizie sicure dei seguenti: Caligola delirante (Venezia, T. Grimani di S. Gio. Crisostomo, 1672), Lisimaco (ivi, ivi, 1673), Numa Pompilio (ivi, ivi, 1674) (23), Il Pazzo per forza (Firenze, T. della Villa di Pratolino, 1687) (24), Il Tiranno di Colco (ivi, ivi, 1688) (25), Il Greco di Troia (ivi, T. della Pergola, 1689) (26) e l'Attilio Regolo (ivi, T. della Villa di Pratolino, 1693) (27).

Vasta fu anche la sua attività come compositore di musica da camera (« arie » e « cantate » a una o più voci con basso continuo), in ossequio ad una delle più diffuse « pratiche » musicali della Firenze dell'ultimo Seicento.

In due volumi manoscritti, conservati nella Biblioteca del Conservatorio « L. Cherubini » di Firenze, si sono rintracciate dieci cantate del Pagliardi. In uno di essi — in quello segnato B. 2558 — le composizioni per Soprano e basso continuo « Per me invan tra fascie d'oro », « Mi combattono due venti », « Fortuna io non t'intendo » e « Luccioletta in chiuso loco » appartengono al Pagliardi, cadendo in evidente errore di lettura i compilatori del Catologo delle opere musicali.. della Bibl. del R. Conservatorio di Musica di Firenze (28), che attribuiscono le suddette pagine a un tal Gagliardi.

L'altro manoscritto — segnato D. 2362 — reca, del Pagliardi, le cantate « Gelosia coi tuoi sospetti » (per Sopr., Ten., Basso e b.c.), « Nel giorno e nel contento » (per 2 Soprani e b.c.), « Del mio core acerbe pene » (per 2 Soprani e b.c.), « No, non deve in varie forme » (per 2 Soprani e b.c.), Ritorno di Primavera [« Ecco già del sole il raggio »] (per Sopr., Basso e b.c.) e « Se adoro un bel sembiante » (per Sopr., Basso e b.c.; di cui verrà fatta esecuzione in questa Settimana Senese).

All'attività di compositore, cembalista e organista, Pagliardi unì anche quella didattica, riuscendo pertanto ad imporsi come insegnante di merito. Fra i suoi allievi, oltre al Principe Ferdinando, ricorderemo Francesco Maria Mannucci che, dieci anni dopo la morte del maestro, passerà alla direzione della cappella musicale di Santa Maria del Fiore, dopo aver compiuto gli studi di perfezionamento (per la composizione) col bolognese Giacomo A. Perti (29).

Pagliardi rivela, anche all'esame della critica moderna, una personalità artistica di rilievo. Se già sono da considerarsi interessantissime le composizioni sacre degli anni giovanili - i mottetti già citati, inclusi nelle raccolte del 1663, del 1665 e del 1667 — che palesano una sicura acquisizione della tecnica contrappuntistica di stile severo (30) e un fantasioso, efficace slancio lirico (31), si deve tuttavia concludere che il Pagliardi è riuscito ad esprimere il meglio della sua arte nella successiva produzione profana, dei melodrammi e delle cantate, dove la naturale sua disposizione verso il linguaggio drammatico e perfino concitato lo conduceva a risultati talvolta sorprendenti. Pur non giungendo noi a ritenere del tutto misurata l'affermazione di D. Giocondo Fino (32) — secondo cui i recitativi del Lisimaco, « se fossero stati scritti dopo un Beethoven o un Wagner, si direbbero ispirati a questi sommi » — è indubbio che Pagliardi è autore che merita di essere conosciuto e apprezzato.

Incline al fervore commosso, alla varietà discorsiva, melodica e armonica, e allo slancio drammatico, Pagliardi arricchisce le sue pagine di marcati contrasti, riuscendo a suscitare, in chi ascolta, rapide e profonde impressioni. L'innato
« senso del teatro », se anche suggerisce al nostro musicista
l'impiego di quelle « formule » ormai tradizionali, destinate
a sottolineare con una certa meccanicità particolari momenti
espressivi, in rapporto alle più diverse situazioni della vita
umana, è occasione e mezzo, in ultima analisi, per un linguaggio sempre vivo e mutevole, specie nelle cantate a « dialogo ».

Non ci stupisce quindi che Pagliardi abbia goduto la stima e l'amicizia dei suoi colleghi contemporanei, fra i quali si deve annoverare il grande Alessandro Scarlatti. Nel corso di una vita retta e umile, il musicista genovese ha dato senz'altro un contributo positivo all'arte musicale italiana dell'ultimo Seicento, segnatamente a vantaggio del melodramma, in cui riuscì « celebratissimo per la sua rara virtù... nelle parti tutte d'Europa » (33).

* * *

Scarse sono le notizie intorno all'altro musicista genovese al servizio della corte medicea negli anni stessi di Giovanni M. Pagliardi; di Martino Bitti, infatti, ben pochi sono i documenti finora rintracciati, certo insufficienti per presentarci compiutamente la sua figura d'uomo e d'artista.

Ciò nonostante, sulla scorta delle notizie rinvenute, si può così ricostruire la biografia di Bitti. Nato a Genova intorno al 1660 — e non certo verso il 1685, come finora pubblicato — dovrebbe aver compiuto gli studi musicali (dando credito ad una tradizione orale non confermata da documenti probativi) (34) a Venezia, alla guida di G.B. Vivaldi, padre del « prete rosso ».

Bitti passò a Firenze, al servizio « particolare » del Principe Ferdinando, verso il 1688. Un documento del 1689 (35) ci assicura che il genovese già in quell'anno era regolarmente incluso nel ruolo dei « provvisionati » addetti alla corte, con la qualifica di « Sonatore di Violino ».

Purtroppo l'Archivio di Stato di Firenze non possiede tutti i volumi della « Depositeria generale », validi a fornirci il quadro completo e preciso degli « stipendiati » negli anni 1680-1730. Ci sono rimasti, di questo cinquantennio, soltanto sei annate (1681, 1689, 1690, 1692, 1698 e 1704). Comunque è certo che Bitti non figura fra i « provvisionati » del 1681-82 (36), mentre lo troviamo, come si è visto, fra quelli del 1689-90 (37).

Pensiamo che il violinista genovese sia passato nella città medicea nel 1688. E' interessante sottolineare che il Principe Ferdinando fece ritorno a Firenze, dopo il suo primo viaggio a Venezia (inverno 1687-88), « seco conducendo non pochi virtuosi di musica » (38). A nostro avviso è molto probabile che Ferdinando, proprio in occasione del suo soggiorno veneziano, abbia avuto modo di incontrare e apprezzare Martino Bitti, e che quest'ultimo, accettato l'invito del mecenate, si sia portato a Firenze poco dopo il ritorno di Ferdinando nella sua città.

E' certo che Bitti restò a Firenze almeno 34 anni (³⁹), giacchè ancora nel 1722 egli figura fra i compositori di un oratorio-centone, eseguito nella Compagnia di S. Sebastiano a Firenze (⁴⁰).

E' assai probabile che il violinista genovese sia morto proprio a Firenze, intorno al 1725-30. Crediamo infatti che quel Bitti menzionato nel Rollo di Musici di Genova del 1742 (41), sia semplicemente un omonimo del Nostro. Ci sembra poco attendibile che Bitti, il quale avrebbe avuto nel 1742 circa 80 anni, potesse essere, ancora in quell'anno, « attivo » suonatore, e che, dopo una carriera senz'altro brillante, potesse meritare un simile laconico apprezzamento: « quanto al Bitti li si darà per musica e violino quel tanto che chiede il Gallo, che più non ne merita nè del Bitti nè del Pino ».

D'altra parte è logico supporre che il musicista genovese ben difficilmente si sarebbe mosso da Firenze, dal momento che nella città medicea da tempo godeva sia della stima di tutta la corte, sia dell'entusiastica ammirazione dei cittadini che, affettuosamente, lo chiamayano Martinetto (42).

Sulla sua valentia di esecutore ci sono pervenute varie documentazioni; una di esse ci informa che alla corte medicea Bitti era riuscito a conseguire la nomina di « Primo Violino » (43). Altre ci assicurano che le sue esecuzioni facevano « ammirare e, come si suol dire, stordire i primi professori... e riportavano il Wiva ad alta voce da tutto il popolo » (44).

Come compositore Bitti non dovette svolgere un'attività di grandissimo rilievo, pur essendo noi certi che di molta sua musica deve essersi perduta ogni traccia. Oltre che della cantata Silvia nella partenza d'Erinto [«Correa l'infausto gior-

no »] — posseduta dalla Biblioteca del Conservatorio « G.B. Martini » di Bologna (45) — che giustamente è stata definita « uno stupendo componimento » (46), Bitti è autore, con Vivaldi e Torelli, di quei Concerts à 5, 6 et 7 Instrumens... dediez à Monsieur Leon D'Urbino, pubblicati dal Roger di Amsterdam nel 1715 (47). Si tratta di sei concerti di ottima fattura, ma che, purtroppo, non recano alcuna specificazione di autore: i nomi dei tre musicisti, menzionati nel frontespizio, non sono più ripetuti nelle pagine interne, per cui riesce problematico stabilire — senza l'ausilio di una paziente indagine « comparativa » — quali concerti siano di Vivaldi, quali di Torelli e quali di Bitti (48).

Un'altra opera del Nostro ebbe il beneficio della stampa: le Sonate a due Violino, e Basso per suonarsi con Flauto, o' vero Violino... (Londra, Walsh, s.a., ma 1711). Dell'esistenza di questa raccolta di sonate (49), parlò dapprima il Fétis: « On a de lui... douze Sonates pour deux violons et basse » (50), e i pochi studiosi posteriori che hanno dedicato qualche riga al Bitti (51) si sono giovati delle esplicite dichiarazioni del lessicografo francese. Così è avvenuto che un fondamentale errore, circa quest'opera, si è tramandato fino a noi: le sonate bittiane — che ammontano a 8 e non a 12, come afferma il Fétis — non sono «sonate a tre» (a 2 violini e basso), bensì «a due», destinate ad un violino (o flauto) solista, sostenuto dal basso continuo (52). La seconda di queste sonate, quella in Si bemolle Maggiore, è stata scelta per l'esecuzione nel corso di questa Settimana Senese.

Bitti si distinse come compositore di merito anche nell'oratorio in musica, e fu anzi fra i primissimi — assieme a Pietro Sanmartini, Bernardo Pasquini e Antonio Veracini — a coltivare a Firenze questa forma musicale, giunta nella città medicea soltanto intorno al 1690.

Infatti, ancor prima della sua partecipazione come « virtuoso eccellente », tanto nell'oratorio La Costanza trionfante nel Martirio di S. Lucia (poesia di B. Colzi e musica di G.M. Orlandini), quanto in quello intitolato Il Figliuol prodigo

(poesia di B. Panfili e musica di G.M. Orlandini) — entrambi eseguiti nella Compagnia detta « del Nicchio », rispettivamente nel 1705 e nel 1712 — Bitti si era fatto apprezzare per la musica dell'Oratorio in lode di S. Agata, eseguito nella Compagnia detta « di San Firenze » fin dal 24 febbraio 1693. Il prezioso diario (53), da cui abbiamo tratto questa interessantissima notizia, ci informa che « la sera di S. Mattio 124 feb. 1693] fu cantato in San Firenze l'Oratorio in lode di S. Agata, messo in musica da Martinetto alias il Genovese sonatore eccellente di violino del Principe Ferdinando ».

L'ultima traccia di Martino Bitti si ha nel 1722, anno in cui fu eseguito l'oratorio-centone Giosuè in Gabaon, scritto dall'abate Pietro Berzini per la Compagnia detta « di San Sebastiano ». Il musicista genovese figura fra gli autori della musica, assieme ai fiorentini Francesco Conti, Antonio Veracini, Filippo Rossi e Salvatore Martini, al senese Azzolino B. della Ciaja, al romano Giovanni Lullier, al modenese Giovanni Bononcini, ai bolognesi Pietro Laurenti e Giacomo A. Perti, e al veneziano Tomaso Albinoni.

E' logico supporre che Bitti non abbia limitato la sua attività di compositore ai concerti, alle sonate e agli oratòri di cui ci è pervenuta la musica o, almeno, notizia certa; molto probabilmente la sua produzione fu discretamente vasta e — riflettendo, ad esempio, sulla sua attiva partecipazione all'oratorio del 1722, accanto a musicisti di grande fama — anche apprezzata.

La poca musica pervenutaci, sulla quale abbiamo potuto fermare la nostra attenzione, ci induce ad esprimere, nei confronti del Bitti, questo giudizio: il genovese impianta le sue composizioni con gusto ammirevole e con estrema naturalezza, palesando una spontanea e ricca vena d'invenzione melodica. Ma non sempre la bontà delle idee trova adeguato sviluppo, quasi che Bitti abbia timore di avventurarsi in complesse architetture. Così avviene che una felice tematica, un geniale accenno costruttivo, proprio quando sembrano prelu-

dere ad una profonda e valida riflessione, restano di fatto isolati e brevi squarei, per lo più privi di chiaroscuro.

Musicista essenzialmente « esecutore solista », Bitti è portato — specie nelle pagine violinistiche — ad un linguaggio piano, scorrevole e di facile presa, dove allo strumento solista è affidato quasi tutto lo sforzo discorsivo, giacchè ben raramente le altre « parti » vanno oltre la semplice funzione di sostegno armonico.

Maggiormente incline al decorativo e alla formale venustà, che non al drammatico e all'incisività appassionata, il genovese, da virtuoso esecutore, resta in fondo fedele a sè stesso, affidando le sue composizioni, più che alla « lettura », all'esecuzione pratica, nel corso della quale si potranno rilevare pregi autentici e squisiti.

- (1) Dalla nomina a Duca di Cosimo I successivamente innalzato al titolo di Granduca fino alla morte di Gian Gastone, ultimo discendente della dinastia medicea, intercorrono due secoli esatti: dal 1537 si giunge infatti al 1737.
- (2) Il Teatro della Pergola, dopo un luminoso periodo di attività (1656-62) ed un altro successivo di quasi completa stasi (1663-1717), accolse rappresentazioni di grande rilievo nel corso del ventennio che separa la riapertura della sala (1718 dall'inscdiamento dei Lorena a Firenze (1738). Particolarmente importanti le opere (molte « prime assolute ») di Vivaldi, Predieri, Orlandini, Buini e Porpora.
- (3) Ferdinando, figlio di Cosimo III, nacque il 9 agosto 1663 e morì il 30 ottobre 1713.
- (4) Genova, 1951 (sotto gli auspici del Comune di Genova). V. a pag. 253-255.
 - (5) V. Tomo XVII (Venezia, Hertz, 1714) a pag. 1.
- (6) Il testo dell'iscrizione sepolerale è riportato sia nel Sepoltuario laurenziano (ms. posseduto dal Capitolo della basilica) a c. 337, sia nel Sepoltuario delle Chiese Fiorentine di Pierantonio Burgassi (Cod. C. 44 della Bibl. Marucelliana, a c. 108).
- (7) L'anno di nascita ci viene indicato ancora dalla lapide tombale: « Obiit... Anno M.DCC.II aetatis suae LXV ». Per quanto siano state fatte ripetute ricerche presso le chiese genovesi, non ci è stato possibile rintracciare l'atto battesimale del Pagliardi.
- (8) Un esemplare di questa preziosa stampa è conservato nella Bibl. del Conservatorio di Bologna (segnatura: V. 175).
 - (9) V. nella cit. Bibl. bolognese (segnatura: V. 173).
 - (10) V. nella cit. Bibl. bolognese (segnatura: V. 172).
 - (11) V. nella cit. Bibl. bolognese (segnatura: V. 176).
- (12) Pagliardi dimostrò fin da giovanissimo una spiccata disposizione musicale; lo si apprende dalla cit. iscrizione sepolerale: « rei musicae suadente genio a primis annis deditus in arte excelluit... ».
- (13) V. a c. 163 delle Suppliche Rescritti e Ordini del Governo (Serie III-1-18), ms. conservato nell'Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze. Ringraziamo sentitamente l'archivista Enzo Settesoldi per le faci-

litazioni e l'aiuto concessici nella consultazione dei documenti esistenti nel prezioso Archivio di Santa Maria del Fiore.

- (14) Margherita d'Orléans, sposa di Cosimo III (dal 1661).
- (15) V. in « Atti dell'Accademia del R. Istituto Mus. di Firenze », Firenze, Civelli, 1874 (da pag. 92).
- (16) Oltre al Pagliardi, anche P. Salvetti fu scelto per l'educaione musicale del Principe: « Condì parimente le sue serie applicazioni con imparare a sonar varj instrumenti di arco da Piero Salvetti, che in ciò valeva di molto, non meno che nell'ottica sì speculativa che pratica, nella quale e' pur volle essere instruito da lui ». (V. Giornale de' Letterati cit., loc. cit.).
- (17) V. a c. 69 del Ms. Depositeria Generale N. 398 all'Arch. di Stato di Firenze.
- (18) V. a.c. 150 del Ms. C. cs. 3 della Bibl. Marucelliana (Vita e Morte del Gran Prencipe Ferdinando... ecc.).
- (19) P. Sanmartini (nato a Bologna fra il 1630 e il 1635) fu eletto maestro di cappella della cattedrale fiorentina il 30 maggio 1686). (V. a c. 228 delle Suppliche Rescritti... ecc., cit., nell'Arch. del Duomo).
- (20) Sanmartini morì il 10 gennaio del 1701 (V. Libro di ricordi di Fosco Portinari, ms. C. 27 della Bibl. Marucelliana).
- (21) Pagliardi non ottenne la nomina « ufficiale » di maestro di cappella del Duomo, pur svolgendo in pratica le mansioni relative a tale carica (con normale « stipendio »: V. Lettere e Negozi del Provveditore (Serie IV-2-73) ms. presso l'Arch. dell'Opera del Duomo, alle cc. 34, 77, 150 e 160). Si ha conferma che Pagliardi fu di fatto maestro di cappella, esaminando la richiesta del Mannucci: « Francesco Maria d'Andrea Mannucci... chiede il maestrato di Cappella, vacato per la morte del fu Gio. Maria Pagliardi » (V. a c. 177 del ms. Suppliche Rescritti... Serie III-1-19, presso l'Arch. del Duomo).
- (22) M. Fabbri, Firenze « Capitale della Musica » (1680-1710), relazione tenuta al Rotary Club Firenze il 14 apr. 1958; (Firenze, Tip. Giuntina, 1958); Commedie in musica, ne « La Scala », settembre 1958; La Musica nella Firenze granducale medicea (1537-1737), in « Civiltà Musicale d'Italia » (volume in corso di stampa, a cura delle Edizioni Radio Italiana).
- (23) Circa il luogo della «prima rappresentazione» di questi tre melodrammi, non tutti i dizionari sono d'accordo. Pensiamo sia da ritenersi più attendibile quanto tramandano, a questo proposito, le Memorie fiorentine di F. Settimanni (v. anche nella citata opera di

- L. Puliti, a pag. 126): « Devesi alla dotta cartella di Don Gio. M. Palliardi la musicale composizione dei drammi di M. Noris: « Caligola delirante », « Lisimaco » e « Numa Pompilio » rappresentati in Venezia nel teatro Grimano di S. Cristoforo negli anni 1672, 1673 e 1674 ».
- (24) Nel 1658 lo stesso libretto fu musicato da J. Melani e rappresentato nel T. della Pergola. Con varianti «fecelo l'A.S.S. porre in Musica dal Sig. Gio/Maria Pagliardi » per il T. di Pratolino, «e l'accompagnò con vaghezza, e ricchezza d'abiti, e di Scene e di Balli... » (v. a pag. 108 del volume Delle Poesie dramatiche di Giovannandrea Moniglia. Parte terza, Firenze, Vangelisti, 1698).
- (25) «Fu questo drama composto nella Villa di Pratolino, e dopo tre anni, nell'istessa fatto rappresentare dal Ser.mo Principe di Toscana. Lo messe in musica con ammirabile armonia il Sig. Gio: Maria Palliardi » (v. a pag. 1 del volume delle Poesie dramatiche... ecc., già citate, Parte seconda).
- (26) Questa « festa teatrale », andata in scena al T. della Pergola, in occasione dei festeggiamenti per le nozze del Principe Ferdinando con Violante di Baviera, fu rappresentata per ben 10 volte. Ecco quanto riporta un anonimo cronista del tempo: « Il Greco in Troia, composizione di... M. Noris e per musica del famoso Sig. Gio: Maria Pagliardi... fu rappresentato nel T. di Via della Pergola, fattovi recitare da i più eccellenti uomini, e Professori in tal'Arte, adorno di Macchine e decorazioni infinite; onde tali feste attrassero la curiosità d'infiniti forestieri, che a Firenze si portarono per goderla » (v. Ms. C. cs. 3 della Marucelliana, già citato, alla c. 150).
- (27) A dì 6 [settembre 1693] si fece per la prima volta la commedia a Pratolino. Parole di M. Noris veneziano; musica superbissima del Palliardi. A quest'opera intitolata « Attilio Regolo » vi parteciparono due donne » (v. Notizie di casa Salvini, Ms. A. 139 della Marucelliana).
- (28) Pubblicato a cura dell'Associaz. dei Musicologi Italiani, 1929 (v. a pag. 212).
- (29) Fra gli allievi del Pagliardi si è supposto possa essere da annoverarsi anche Domenico Zipoli (v. nella « Prefazione » di Luigi F. Tagliavini alle Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo di D. Zipoli; Heidelberg, Willy Mueller, 1957).

Data la dichiarazione esplicita del Padre Martini (riportata dal Tagliavini), che induce a ricercare il primo insegnante dello Zipoli nel «maestro di cappella del Domo di Firenze», si è propensi a pensare piuttosto a Pietro Sanmartini, «huomo valentissimo nella Professione dell'insegnare e comporre in Musica, et era reso il suo nome e la sua

virtù celebre a tutta l'Europa, ove sono sparsi tanti famosi Musici, tanto nelle Chiese, che su i Teatri, i quali si gloriano per essere stati allevati alla sua gran Scuola...» (v. Libro di ricordi di Fosco Portinari, cit., alla data 1º genn. 1701) o meglio ancora a Giovan Maria Casini che, oltre ad essere «maraviglioso nell'organo e nel comporre» (era «maestro di Cappella della Ser.ma Gran Principessa di Toscana e Organista di Sua Altezza Reale»), fu reputatissimo insegnante. Fra i suoi allievi figurano Tommaso Redi e Francesco M. Veracini. Casini — nato a Firenze il 16 dic. 1652 e morto il 24 febb. 1719 — ebbe « di fatto » anche la nomina di maestro di cappella del Duomo (dal 1703 al 1711), sebbene — come era avvenuto per il Pagliardi — tale nomina non fosse «ufficiale».

- (30) V. specialmente il mottetto «Ecce sonuerunt», nella raccolta cit. del 1667.
- (31) V., ad esempio, la «sacra canzone» Ad arma, ad bella, nella citata raccolta del 1665.
- (32) V. alla voce Pagliardi nel «Supplemento» al Dizionario Universale dei Musicisti dello Schmidl.
- (33) V. a pag. 1 del volume Delle poesie dramatiche di Giovannandrea Moniglia. Parte seconda, Firenze, Vangelisti, 1698.
 - (34) V. Giazotto, Op. cit., pag. 253.
- (35) V. ms. *Depositeria Generale* N. 399 (a c. 114) dell'Arch. di Stato di Firenze.
 - (36) V. ms. Depositeria Generale N. 398, già cit.
- (37) Naturalmente troviamo Bitti anche fra i «provvisionati» degli anni successivi (del 1692, 1698 e 1704).
 - (38) V. a pag. 101 della citata opera di L. Puliti.
 - (39) E non certo 8, come afferma R. Giazotto, Op. cit., loc. cit.
- (40) Si deve a R. Giazotto l'indicazione precisa dell'anno in cui l'oratorio in questione fu eseguito (v. *Op. cit.*, pag. 254), giacchè il libretto del *Giosuè in Gabaon* fu stampato a Firenze, dal Bindi, senza data.
 - (41) V. Giazotto, Op. cit., loc. cit.
- (42) E' probabile che tutta la famiglia di Bitti si sia trasferita a Firenze. Nel corso delle nostre ricerche abbiamo trovato, accanto a Martino, anche un Alessandro Bitti (v. ms. *Depositeria Generale* N. 403 all'Arch. di Stato di Firenze, a c. 107).
 - (43) V. a c. 148 del citato ms. C. cs. 3 della Marucelliana.

- (44) V. le « memorie » riportate da G. Pasquetti, L'Oratorio Musicale in Italia, Firenze, 1914 (alle pagg. 394 e 395).
- (45) Si trova nel Ms. segnato DD. 50 (da c. 79 r. a c. 89 v.). Il ms., veramente splendido, appartenne certo al Principe Ferdinando (perciò le composizioni che vi si trovano Cantate a voce sola con b. c. di diversi autori risalgono a date anteriori all'anno 1713, anno della morte di Ferdinando).
 - (46) V. Giazotto, Op. cit., loc. cit.
- (47) L'unico esemplare che si conosca è conservato nella sezione musicale del British Museum di Londra (segnatura: G. 917).
- (48) Si apprende da R. Giazotto (Op. cit., loc. cit.) che « alcuni » Concerti a cinque del Bitti furono pubblicati separatamente sempre dal Roger e nello stesso anno (1715). La richiesta del microfilm di quest'opera (che dovrebbe trovarsi al British Museum di Londra) non ha avuto buon esito, per cui non abbiamo potuto stabilire se nella raccolta Vivaldi-Torelli-Bitti siano ripetuti alcuni dei concerti del musicista genovese, stampati anche separatamente.
 - (49) Conservate al British Museum di Londra (segnatura: d. 161 a (4).).
- (50) V. a pag. 429 del 1º Tomo della Biographie Universelle des Musiciens,
- (51) L. Puliti, Op. cit., pag. 127; Eitner, Quellen-Lexikon, Vol. II, pag. 56; R. Giazotto, Op. cit., loc. cit.
- (52) L'equivoco è derivato da un evidente errore nella lettura del frontespizio: la virgola che, secondo la regola grafica del tempo, precede la congiunzione e (... Violino, e Basso...) ha fatto ingenuamente supporre che il due stesse ad indicare due violini.
 - (53) V. Ms. A. 139 della Marucelliana, già citato.

M. BITTI - R. MEI - Suor I. LEONARDA

DI PAOLO FRAGAPANE

MARTINO BITTI

II Sonata a violino solo e Bc.

La sonata in programma, in si b maggiore (1), consta di quattro tempi: un Preludio (Largo) e tre danze: Corrente (Vivace), Giga (Allegro) ed in fine, un po' insolitamente, un Minuetto (Allegro). Ripete i maggiori esempi del tempo — di un tempo dominato dalla figura di Arcangelo Corelli — ma con bella musicalità e felici risultati strumentali, sebbene la parte del violino esaurisca presso che totalmente le risorse del discorso musicale e quella del basso si limiti a una funzione di puro sostegno armonico senza capacità, o possibilità, di dialogo.

RAIMONDO MEI

Tantum ergo in La magg.re a Canto solo con Strumenti

Scarsissime le notizie intorno a questo musicista. Nato a Pavia nel 1740 e per molti anni maestro di cappella nella stessa città, si trasferì successivamente a Marsiglia trascorrendovi, sembra, il resto della propria esistenza. Nel 1812 egli

(1) Seconda delle tre Sonate a due, del 1711.

era ancora in vita. E' ricordato quale autore di musica da chiesa, messe, mottetti, ecc. e in particolare del *Tantum ergo* in programma.

La partitura di questa composizione, il cui manoscritto di cc. 27 si conserva nella Biblioteca del Conservatorio di musica di Bologna, comprende, oltre alla parte di canto, affidata a una voce di soprano, quelle strumentali dei due oboi, dei due corni, violini primi, violini secondi, viola e Bc. Divisa in due parti (un Largo e un Allegro relativi alle due strofe dell'inno), si svolge serena e distesa, non senza venature patetiche, nella prima, energica e animata nella seconda: divisioni e trapassi che non trovano giustificazione nelle parole sacre (oggetto spesso di meccaniche ripetizioni), ma solo nella espressione musicale in sé, sempre dilettosamente e, ahimé, teatralmente canora, compiacente al gusto dei virtuosismi vocalistici, sebbene alla fin fine provvidenzialmente salva da goffaggini e banalità.

Suor ISABELLA LEONARDA

« Purpurei flores », motetto a Voce sola con Istromenti.

Di Suor Isabella Leonarda, compositrice novarese nata nella prima metà del Seicento, parlano assai più che le cionache, avarissime di notizie intorno alla sua vita, le numerose sue opere pervenuteci — messe e mottetti a voci sole o concertate con strumenti, un Vespro a cappella della B.V., Sonate per diversi strumenti — stampate tutte tra il 1676 e il 1700 e ora custodite nella Biblioteca del Conservatorio di musica di Bologna. (Ma già in una raccolta di « Sacri Cantici » di Gasparo Casati, maestro di cappella, a sua volta, nel Duomo di Novara, stampata a Venezia nel 1640 e più volte ristampata, figuravano due mottetti a due voci — Ah, Domine Jesu e Sic ergo anima — della « M. Rev. Signora Isabella Leonarda, Vergine nella Congregatione di S. Orsola in Novara »).

Nei frontespizi delle opere sopra citate, il nome dell'autrice figura sempre seguito dalla qualifica di Madre Vicaria, o Madre, o Superiora, o Consigliera, del Nobilis, Collegio di S. Orsola in Novara, dove è da pensare Suor Isabella trascorresse l'intera sua vita.

Il suo fervore e zelo religioso impronta a volte curiosamente, nei suoi lavori, intitolazioni e dedicatorie, equamente ripartite, queste, tra persone umane, religiose o laiche, e persone divine, in particolare la Vergine, ricordata con l'appellativo di « Augustissima Regina de' Cieli », « Imperatrice de' Cieli », « Sapientissima e Sovrana Maestra di Musica » (sic), e via dicendo; e nella dedicatoria di un libro di Mottetti stampato a Bologna nel '95, Suor Isabella, volgendosi alla Madonna, così scrive: «mentre (ben il sapete) se per piacere à Voi, & al vostro Figlio, e mio Dio, segno d'inchiostri le carte: E frà tanto, che voi per farmi perfetta maestra di quest'arte, mi facciate udire, per mera vostra bontà, le dolcì armonie di cui risuonano i Cieli... ».

Il mottetto « Purpurei flores », tratto dall'ultima delle opere pubblicate (o conosciute) di Suor Isabella, ossia i « Motetti, a Voce sola, con Istromenti », « opera vigesima », stampata in Bologna nel 1700, consta di una parte vocale (soprano) e di quattro parti strumentali: violino primo, violino secondo, bassetto e Bc. sempre all'unisono. E' divisa in numerose brevi parti: un'aria iniziale (un 6/8 di andamento pastorale o di Siciliana), un Recitativo inframezzato da un'arietta, una Sinfonia alternata tra canto e strumenti e condotta quindi alla chiusa d'insieme.

L'espressione musicale del Mottetto, su testo latino in lode di Maria, è umile e casta, veramente monacale, e di un arcaismo sorprendente, sebbene non privo di un certo fascino. Ma il procedere spesso elementare e impacciato delle parti, anche delle due sole di canto e basso, la povertà delle loro risorse foniche, ci lasciano alquanto perplessi sulle illuminazioni che questa antica suora-compositrice sembrava attendersi dal Cielo.

IL QUINTO CONCERTO DI PAGANINI

DI FEDERICO MOMPELLIO

L'Ente Autonomo per le Settimane Musicali Senesi, allorchè decise di rievocare nel 1959 musicisti piemontesi e liguri, affidò alle cure del sottoscritto, per i suoi trascorsi paganiniani, una dimenticata composizione del celeberrimo violinista: il quinto concerto. Ecco quindi alcune notizie sull'opera che viene alla luce, necessarie anche a render ragione del compito a me assegnato.

Diversa fortuna hanno sortito i cinque concerti per violino lasciati da Paganini. La sorte migliore è toccata al primo e al secondo, pubblicati postumi nel 1851. Il quarto, tuttora manoscritto, fu ascoltato alcune volte dopo la scomparsa dell'autore finchè di recente è stato riproposto con speciale rilievo al mondo musicale, a seguito di note circostanze, con l'esecuzione e un'incisione su disco. Il terzo e il quinto sono finora sopravvissuti a Paganini come silenziosi manoscritti; gli eredi possiedono del terzo la parte autografa del solista e il materiale d'orchestra; il quinto esiste nella parte autografa del solista, conservata presso di loro, e in un testo, dove appare anche un accompagnamento pianistico elaborato sulla fine dell'Ottocento per i motivi che vedremo.

In una lettera da Francoforte sul Meno datata 11 e 15 febbraio 1830, Paganini fa noto all'amicissimo Germi: « Ho finito il concerto in re terza minore, e ne ho cominciato un altro in fa terza minore, [il] quale sarà il mio favorito, ma

non ho tempo di finirlo, dovendo ancora istrumentare l'altro, e converrà ch'io mi porti a Parigi, partendo di qua i primi del mese entrante » (A. Codignola, Paganini intimo, a cura del Municipio di Genova, 1935, pag. 307). Il « concerto in re terza minore » è il quarto; non conosciamo invece un concerto paganiniano in fa minore. Se dalla penna del nostro musicista fosse scivolato un fa in luogo di un la, avremmo in quelle righe un'allusione alla nascita del quinto concerto, ch'è appunto in la minore; la composizione di quest'ultimo avrebbe allora avuto inizio tra la fine del 1829 e le prime settimane del 1830. In ogni modo, la suppongo se mai posteriore, non anteriore a quell'epoca.

Comunque, si può ritenere per certo che del lavoro Paganini si limitò a notare la parte del solista, quantunque egli sentisse sicuramente dentro di sé le armonie, le formule di accompagnamento. L'autografo in possesso degli eredi è della composizione quanto venne da lui messo in carta; nessun fatto, nessuna notizia fanno credere diversamente, mentre numerose sono le testimonianze in quel senso. Vediamone alcune. Innanzi tutto, non risulta che Paganini abbia suonato quest'opera. In secondo luogo, nella « Nota delle opere manoscritte lasciate da Paganini all'erede suo figlio e presso di lui esistenti attualmente» (ossia nel 1851) Gian Carlo Conestabile elencò per primi «quattro concerti con accompagnamento» e subito dopo « quattro concerti senza accompagnamento (non composto) » (G.C. Conestabile, Vita di Niccolò Paganini, nuova edizione con aggiunte e note di F. Mompellio, S.A.E. Dante Alighieri 1936, pag. 513). Se la seconda frase lascia perplessi, poichè non conosciamo più di cinque concerti paganiniani (probabilmente ci si riferì con essa anche a musiche d'altra natura), tuttavia l'imprecisa indicazione dell'autore riesce utile al nostro scopo. Infatti, poichè il primo, il secondo, il terzo e il quarto hanno l'accompagnamento, il quinto non può rientrare sotto la rubrica iniziale, ossia fin da allora risultava senza accompagnamento: del che Achille, il figlio del famoso violinista,

poteva del resto aver avuto notizia diretta dal padre, alla cui morte egli era quindicenne.

Inoltre nel catalogo della « Collezione Nicolò Paganini », pubblicato a Parma nel 1903 dagli eredi per offrire in vendita musiche e cimeli del loro illustre avo, appare al n. 65 della Sezione III il « V concerto - autografo firmato in 15 pagine » (vale a dire la parte del solista) e nessuna allusione vicu fatta a una partitura o a materiale d'orchestra. E ancora: Albert Bachmann, allorchè a Gaione esaminò amorosamente i manoscritti paganiniani, vide solo quella parte (A. Bachmann, Less grands violinistes du passé, Parigi, Fischbacher 1913, pag. 227). Non mi sembra necessario aggiungere altro.

Esiste però, abbiam detto, una copia del concerto con un accompagnamento pianistico, che fu apprestato per desiderio di Achille Paganini. Questi infatti, dimorando in quella villa di Gaione, presso Parma, dove il suo genitore, che l'aveva acquistata, sostò di sfuggita, incaricò Giusto Dacci e Romeo Franzoni, insegnanti rispettivamente di composizione e di violino nel Conservatorio parmense, di curare la stesura per violino e pianoforte delle opere inedite paganiniane; al Dacci venne affidata l'elaborazione della parte pianistica, al Franzoni la revisione di quella per violino, sia come fedele riproduzione degli autografi, sia per corredarla delle indicazioni necessorie ai fini pratici. I lavori preparati dai due musicisti su buona parte degli inediti paganiniani erano da essi eseguiti al barone Achille, bramoso di riascoltare le composizioni paterne, di ravvivare il ricordo che ne conservava dagli anni in cui le aveva udite nella magica interpretazione del padre. Al tempo dei mici studi paganiniani (sgarbatamente conclusi nell'ottobre 1912 dalle bombe cadute su Milano), il maestro Franzoni, gentilia simo nell'aprirmi lo scrigno delle sue memorie, sottolineno spesso la commozione con la quale Achille si riaccostava a quelle musiche, per lui non soltanto opere d'arte, un anche pagine ideali d'un intimo diario, e com'egli vaglicagiana di toglierle al silenzio in cui giacevano, di farle moyamente il suonare per la gioia di pubblici estasiati.

Nel caso però del quinto concerto, il Dacci dovette procerede alla composizione dell'accompagnamento. Questo suo elaborato si trova presso la Società Filarmonica di Trento assieme ad altri approntati dal Ducci sugli inediti paganiniani.

A richiesta dell'Ente Autonomo per le Settimane Musicali Senesi quella società ha cortesemente acconsentito a mettere a disposizione l'opera desiderata affinchè il sottoscritto potesse arricchirla d'un accompagnamento orchestrale (colgo l'occasione per ringraziare la Filarmonica trentina, il suo presidente Dott. Gino Sette e il suo consigliere maestro Renato Lunelli, valente e caro amico).

Mi sia concesso accennare a un altro fatto che si ricollega a tali manoscritti conservati a Trento. Com'è noto, il maestro Natale Gallini, possessore dell'accefala partitura autografa del quarto concerto (acefala in quanto, secondo l'abitudine paganiniana, non vi è notata la parte del solista), l'ha completata con una copia che della parte solistica gli è pervenuta fra musiche di Giovanni Bottesini; ma egli ha opportunamente sottoposto a controllo tale fonte confrontandola con quella del Dacci, tramite appunto la menzionata Società. Le due lezioni, mi ha comunicato il Gallini, sono identiche.

Il rifarmi ad Dacci mi è stato di particolare utilità in un certo sento, perchè mi poneva di fronte a una integrazione del pensiero paganiniano condotta in un clima non coevo, ma in ogni modo vicino all'atmosfera della composizione: suggestione salutare, che ho cercato di tener sempre viva durante la mia non facile impresa. Se è impossibile mettersi nei panni d'un altro autore, si deve tuttavia, conducendo lavori come quello affidatomi, tendere a « inventare il vero », direbbe Giuseppe Verdi, ossia a fondere la propria personalità con i caratteri del musicista di cui arditamente si continua l'opera; se il risultato non dà la sensazione di un « prima » e di un « poi », se riesce per fusione e non per giustapposizione di individualità, il punctum è conseguito.

Sono stato capace di tanto? La risposta agli ascoltatori. La filologia imponeva che l'organico della partitura fosse quale



Niccolò Paganini Statuetta dell'epoca su disegno originale di V. Gemito

appare in musiche paganiniane e che le « maniere » di strumentare si ispirassero, in generale, a paganiniani procedimenti: come, per esempio,il concepire l'accompagnamento nelle note formule di puro sostegno armonico all'egoismo del solista, il ricorrere ad accordi di tre o quattro suoni nelle singole parti degli archi (contrabbassi esclusi) occorrendo sonorità piene; il frequente affidare il canto negli archi, durante i « tutti », ai soli primi violini non raddoppiati all'ottava inferiore dai secondi e via dicendo. Naturalmente in simili ricostruzioni la filologia è un abito indispensabile, una « mens » moralmente necessaria: ma tra la filologia e i risultati sta di mezzo l'oceano. Di qual natura sia il mare da me interposto in questa occasione lo diranno i miei giudici.

Che valore ha il quinto concerto? Quando pubblicai, nel lontano 1936, l'edizione moderna del Conestabile, osservai nell'avvertenza preposta al volume come a parer mio il Paganini compositore abbia raggiunto alte vette artistiche. Non ho mutato parere, nonostante le tirate d'orecchi che mi ebbi per quelle parole; ove si adoperi il qualificativo grande non svuotandolo di significato, com'è avvenuto nella réclame per gli aggettivi superiore, imbattibile e simili, grandi possono venir definiti solo musicisti della statura di Monteverdi, Bach, Beethoven, non altri: appartenenti a quella categoria dei minori in cui da posizioni rispettabilissime si giunge per infinite gradazioni alle comparse, a coloro che valgono semplicemente da sfondo e che, con le opere loro, fanno credere all'esistenza di forme musicali catalogabili alla Bertillon.

Ora, Paganini compositore non è certamente un grande, ma un minore di riguardo: affermazione non mia, del resto, bensì di autorevoli persone, come Ettore Pinelli, Luigi Torchi ed Enrico Polo. Chiamati a esaminare le sue musiche, offerte allo Stato dai discendenti del violinista, essi dichiararono fra l'altro nella relazione: « Paganini fu un mago del violino e l'arte sua ebbe del portento; ma perchè egli rivolse tutta la sua genialità a discoprire i più reconditi segreti del suo strumento, e anche perchè antepose il desiderio di eccitare lo

stupore delle moltitudini a quello più alto e più nobile di soddisfare il gusto severo degli intelligenti, le opere da lui lasciateci e già di dominio pubblico (se si eccettuano i mirabili 24 Capricci per violino solo) non hanno grande valore propriamente musicale, mentre invece hanno importanza immensa per l'arte del violino. Egli è quindi a questa stregua che devesi giudicare l'opera Sua. Fra le composizioni ancora inedite facenti parte della Collezione da noi esaminata, non trovammo opere che si elevino al di sopra di quelle che ormai tutti conoscono; pur tuttavia i Tre concerti segnati sul Catalogo coi numeri 55, 60, 65 (3º Concerto in Mi - 4º Concerto in Re min. - 5º Concerto in La) meriterebbero davvero di essere rivelati agli studiosi cui quelle tre opere offrirebbero larghissimo campo di studio ed eccezionale materia per far brillare la loro più sfrenata virtuosità». Se la riaffermazione del mio parere farà inalberare alcuni, li prego di ricordare come io venga buon ultimo dopo il senno di tanti valentuomini.

Senza dubbio l'evocazione del quinto concerto ha un significato storico, da considerare anche rispetto alle sorti della nostra musica strumentale nei primi decenni dell'Ottocento. Si tratta in ogni caso d'una interessante esplorazione nel passato sul terreno del gusto musicale. Alla prova del fuoco si giudicherà la composizione anche da un punto di vista rigorosamente artistico, procedendo a un battesimo in senso assoluto.

Il concerto s'articola in tre tempi: Allegro maestoso, Andante un poco sostenuto, Rondò (andantino quasi allegretto), nei quali incontriamo strutture e spunti cari all'autore. Nel primo movimento appare come idea iniziale quella con cui s'apre, nella medesima tonalità di la minore, la Sonata Varsavia, idea che discende dal tema delle Streghe (si ignora l'anno in cui venne composta tale sonata; alcuni propongono il 1829, essendosi allora recato Paganini in Polonia, altri il 1838, rifacendosi a una sua lettera); la seconda idea nel primo tempo del nostro concerto ha per fondamento, nelle battute del principio, la melodia successiva al tema d'apertura nella stessa sonata: il che, facendo pensare a un'ulteriore elaborazione d'un pensiero gra-

dito al musicista, potrebbe documentare la precedenza cronologica della sonata sul concerto. L'andante di questo è forse il movimento meritevole di maggiore attenzione. Nel finale ritroviamo a protagonista una di quelle brillanti melodie in 6/8, alla « Campanella », in cui Paganini si compiaceva di variare un atteggiamento a lui abituale; questa volta però il tema, nella continuazione, s'arricchisce d'un estroso gioco ritmico.

Sia il primo, sia il terzo tempo alternano con decisa opposizione il cantabile aperto e la tecnica di Paganini, impulso verso un violinistico « meraviglioso » che nell'opera sua condusse ad affermazioni inconfondibili. In tale agone il genovese, professionista e non dilettante, giunse a dominare con sovranità leggendaria: di cui volentieri dimentichiamo gli aspetti esteriori quand'essa si manifesti, come negli immortali *Capricci*, con la forza dell'arte.



IL « GIOVEDÌ GRASSO » E GLI SVAGHI "FARSAIOLI.. DI DONIZETTI

DI GUGLIELMO BARBLAN

Dopo il successo riportato al Teatro Valle di Roma con l'opera buffa Olivo e Pasquale su libretto di Jacopo Ferretti (maggio 1827), Donizetti fu assoldato come operista per i teatri di Napoli dall'impresario Domenico Barbaia. Era costui un affaccendato imprenditore milanese che imperò spavaldamente sulle fortune del teatro lirico italiano del primo Ottocento, e che da sguattero di caffè e più tardi inventore della popolare « barbaiata », specie di granita con la panna, s'era fatto ricco rischiando al gioco; e aveva infine consolidato la propria situazione finanziaria nel Regno delle due Sicilie quando, distrutto da un incendio il S. Carlo, era riuscito a riedificare il famoso teatro in soli nove mesi e in forma ancor più splendida. Ardito e, a suo modo, geniale, quanto istintivo e grossolano, il Barbaia si era dapprima assicurata per Napoli lu smagliante e sicura produzione teatrale del giovane Rossini; mu questi, dopo averne sposato l'amante, la Colbran, si era abilmente svincolato dalle grinfie dell'avido impresario. Il quale, perduto Rossini e niente affatto sicuro che Bellini facesse al gioco suo, aveva puntato la carta grossa del suo commercio lirico sulla impressionante fecondità e sul carattere remissivo di Donizetti. I patti intercorsi fra l'imprenditore e il a povero scrittore d'opere » erano spietatamente chiari: per lo spazio di tre anni Donizetti s'impegnava a scrivere per il Barbaia addirittura dodici opere liriche, e dunque una media di quattro per anno, dietro il modesto compenso di duecento ducati per ogni spartito; in più si accollava la direzione dell'orchestra del Teatro Nuovo per cinquanta scudi mensili. E si pensi che, allora, dirigere l'orchestra di un teatro lirico significava massacrarsi sotto il fastidioso e mai finito lavoro di adattamento, rifacimento, rabberciamento delle partiture, pur di non contrastare i capricci dei cantanti e il malverso del pubblico.

Donizetti, che era alle mosse di metter su famiglia, aderì al contratto-capestro assoggettandosi anche ai criteri artistici di manica assai larga tipici del Barbaia. Nacquero così, improvvisati e raffazzonati, i frutti di un indulgente accoglimento dei più bislacchi libretti; autentiche «barbaiate» che, se pur illuminate da qualche spruzzata di genio, non riuscirono a salvare il compositore dal burlesco appellativo di Dozzinetti, che i meno benevoli scrittori allora gli appiopparono. Complice il napoletano Domenico Gilardoni, librettista del S. Carlo successore di Andrea Leone Tottola, il 1827 vide comparire sulle scene del Teatro Nuovo l'opera «romantica» Otto mesi in due ore ossia Gli esiliati in Siberia, e l'opera buffa Il borgomastro di Saardam, alle quali fece seguito la farsa Le convenienze teatrali per la quale Donizetti stesso stese anche il libretto. E il 1828, sempre con la stessa complicità letteraria, al Teatro S. Carlo si vide allestita l'opera seria L'esule di Roma essia Il proscritto, al Teatro del Fondo l'opera semiseria Gianni di Calais, mentre il Carlo Felice di Genova vide il successo dell'opera buffa Alina regina di Golconda, nata dalla collaborazione col maggior librettista Felice Romani. E come nell'autunno del 1827 Donizetti si era riposato dalle precedenti fatiche componendo una farsa, così anche l'anno successivo si rinfrancò lo spirito facendo seguire alle tre grosse opere la farsa Il giovedì grasso.

Questa abitudine farsaiola accompagnò per tutta la vita l'estro tipicamente bergamasco del Donizetti, anche dopo che egli ebbe toccato i grandi vertici del dramma romantico in *Lucia* e *Favorita*: e al proposito non va dimenticato che fra le

opere postume dinizettiane v'è la Rita, la deliziosa farsa che di recente è tornata a conquistare i pubblici smaliziati della nostra epoca con la ridanciana sua bizzarria. Non direi che il Maestro si allenasse con questi atti unici, tutti da ridere, alle sue maggiori conquiste nel campo dell'opera comica; perchè tanto nell'Elisir d'amore come in Don Pasquale, per citare i due capolavori, il comico non attinge certo al gusto della risata ampia e fragorosa, dissolto com'è in una sorta di velata malinconia che ammanta persone e ambienti. Direi, anzi, che le dilettevoli e bonarie farse costituivano l'ingenuo spasso col quale il compositore si riposava dalle disumane fatiche che il mestiere di operista gli imponeva: momenti di sosta disinvolta e spigliata, in cui la destrezza del comporre scorreva garbatamente sul filo sàpido e leggero della burla. Questi momenti si erano ripetuti, dal 1822 in poi, con La lettera anonima, Il fortunato inganno, Il castello degli invalidi. La bella prigioniera, le ricordate Convenienze teatrali, ed ora con il Giovedì grasso.

A questa farsa il librettista, accanto al titolo Il giovedì grasso, ha posto il sottotitolo: ossia Il nuovo Pourceaugnac. E qui si presenta subito una questione: chi è il librettista del Giovedì grasso? Il Florimo negli elenchi delle opere date al Teatro Fondo nel 1828, fa il nome di Donizetti quale autore anche del libretto. Ma lo scrupolosissimo Zavadini corregge il nome del librettista in quello del Gilardoni; e tale nome già confermato dal Verzino (Le opere di G. Donizetti, pag. 86), trova consenzienti i dizionari del Manferrari, del Grove, del Della Corte e l'Enciclopedia dello Spettacolo, per citare le fonti più attendibili e aggiornate. Soltanto una vecchia copia manoscritta del libretto, di proprietà del conte Guido Chigi Saracini, porta nel frontespizio il nome del Tottola. Ma tale nome è una probabile posteriore aggiunta fatta da mano diversa, e quindi non può testimoniare con certezza la differente attribuzione, finchè non avremo disponibili più sicuri documenti.

Che il librettista (chiunque esso sia) avesse avuto l'ardita pretesa di portare in campo la grande ombra di Molière,

con le grasse risorse di quel *Monsieur de Pourceaugnac* che da G.B. Lulli fino ad Alberto Franchetti ha più volte stuzzicato la fantasia degli operisti, appare chiaro, oltre che dal sottotitolo, anche dalla battuta di Sigismondo all'inizio della farsa:

Jerisera non vedeste di Molière il Pourceaugnac?

Ma la parentela fra la seicentesca commedia e l'ottocentesco libretto si limita qui a prendere in prestito soltanto la figura di un inopportuno pretendente, destinato a fare le spese della burla ordita contro di lui da un napoletano trasferito in Francia, il signor Sbrigani in Molière, il capitano Sigismondo nella nostra farsa. Senonchè mentre l'antico Pourceaugnac resta fino all'ultimo la vittima della spietata congiura, il nuovo eroe, Ernesto Rousignac, sventato l'intrigo, riesce a mettere nel sacco i non abbastanza scaltri gabbatori. E in questo nuovo scambiarsi delle parti in gioco, pur restando la scena in una località presso Parigi fa il suo apparire il sentimento della gelosia; che facilmente si accende in maniera più decisa nella coppia napoletana, e in tono piuttosto indispettito nella coppia francese. Un pizzico di umore falstaffiano ravviva dunque quest'avventura parigino-partenopea, nella quale assistiamo anche a dialoghi svolti in quello stretto dialetto napoletano tanto amato da Donizetti. La piccante e familiare vicenda, abilmente dipanata nella serrata stesura del dialogo, si conclude col respiro gioioso dei giovani innamorati, nella onesta atmosfera di una garbata burla carnevalesca.

* * *

Si è detto come Donizetti componesse le sue farse per un dilettevole riposo; quasi ch'egli, da schietto bergamasco, godesse nell'intimo della burla che rapidamente, ma non scipitamente, articolava in ritmi ed in suoni. Un lavoro di tutto riposo, dunque: aproblematico per eccellenza. L'avventura inizia, dopo una brevissima introduzione, su uno di quei movimenti in 6/8 che Donizetti prediligeva per il tono discorsivo da dare al flusso musicale. Nella tonalità di do maggiore si svolge la scena della strategica « trovata » di Sigismondo, la quale nel canto si anima di una compiaciuta insistenza ritmica di marca decisamente rossiniana, che il tema piccante e insidioso dei violini rende ancor più pungente. Sempre in do maggiore. Nina canta la fiduciosa speranza che adesso la rincuora, svettando sul sicuro disegno melodico di una delle baldanzose accentuazioni donizzettiane; e il successivo intervento delle cinque voci che variamente commentano il momento scenico, svolge e conclude con agile bravura l'ampio episodio introduttivo.

Ancora in do maggiore, su timidi accordi dei fiati e sui pizzicati degli archi, Ernesto fa la sua comparsa. Efficace la iniziale reticenza che sottolinea in lui il legittimo dubbio sull'amore di Nina; ma codesta reticenza si dissolve di fronte alla sicurezza che è data ad Ernesto dal talismano ch'egli porta con sé. E di fronte a questo argomento di pretto stampo napoletano, la melodia si fa decisa, brillante e spensierata. E dopo che, attraverso uno spigliato recitativo, il talismano ha già prodotto il suo effetto in quanto Ernesto è stato puntualmente messo al corrente di ciò che si è tramato ai suoi danni, ecco che Donizetti ci presenta il vecchio colonnello, padre di Nina, che non è propenso a intendere ragioni sulla « libertà del core » reclamata dalla figlia. La tipica figura del padre o del tutore burbanzoso, consueta ad ogni farsa, è qui trattata con tocchi ridevolmente severi, saporitamente coloriti da un'orchestrazione scandita e sostenuta.

La farsa entra ora nel suo pieno movimento: nel terzetto che segue, dove la prevista situazione si capovolge e i burlatori diventano i burlati, Donizetti trova la mano felice dell'artista che, al di là del divertito sberleffo, compone in dignità e consapevolezza. Se l'impacciato duettino fra Sigismondo ed Ernesto appare più ovvio che semplice nella sua graziosa scioltezza, il sopraggiungere di Camilla con il languore del suo falso pianto, e il successivo imbrogliarsi della situazione con

il felice innesto del sentimento della gelosia nella futilità del farsesco, rappresentano momenti in cui, per virtù della musica, non sai più fin dove il compositore si diverta a decorare di suoni il gustoso tranello, e da dove, invece, egli tenda a scivolare consapevolmente in un interesse umano. Nel migliore dei casi direi che Donizetti istintivamente tenti di fare la caricatura a quel suo caratteristico patetismo che tanto gli urgeva nel cuore.

In leggiadria di ritmi, di chiarezza tematica e di trasparenza strumentale si svolge il completarsi della burla: Ernesto e Nina sono ormai alleati nel sostenere le rispettive parti, e nella musica non vi è più traccia di incidenze sentimentali. Domina soltanto la facilità della vena giovanilmente esuberante. La farsa prende ora la sua rivincita nella scena in dialetto napoletano fra Sigismondo e il servo Cola. Sappiamo come Donizetti prediligesse quel dialetto: lo aveva accolto in precedenti farse (una gustosa scena delle Convenienze teatrali è appunto in napoletano), e lo innalzerà a dignità lirica nelle sue « canzoni napoletane ». Di Donizetti è infatti la distesa melodia di «Te vojo bene assaje», che nei primi decenni del secolo determinò il particolare clima espressivo della ottocentesca canzone partenopea. Ma qui il dialetto serve al compositore per abbandonarsi senza riserve ad un piglio popolaresco e disadorno, al fine di intensificare il comico per il comico; anzi il buffo per il buffo. Su un ritmo ora di raffrenata tarantella ora di popolare pifferata, Sigismondo quasi si meccanizza in un gesto musicale che ha del burattinesco, e Cola ne condivide legnosamente il gesto.

La soluzione, evidente e serena, si snoda in un finaletto familiare. Nina consegna a ingenui svolazzi vocalistici la sua prevedibile felicità, e gli altri protagonisti della burletta, prima separatamente e poi in coro, punteggiano spensieratamente il riposante concludersi di questo lontano, movimentato giovedì grasso.

INCONTRO A VENEZIA DI VIVALDI CON UFFENBACH

DI ANDREA DELLA CORTE

Poichè le notizie di Vivaldi, specialmente quelle fino af mezzo della sua vita, son poche e dubbie, s'accoglie volentieri la testimonianza d'un tedesco, che, sostando in Inghilterra, in Francia, in Italia, nelle Fiandre, ne annotò i costumi sociali, le persone insigni, le opere d'arte, e depose nella Biblioteca Universitaria di Gottinga il voluminoso scartafaccio degli appunti insieme con circa diecimila disegni e stampe acquistati qua e là. Curiosa e premurosa, la sua attenzione all'arte musicale, fu particolarmente soddisfatta in Italia, dove le conoscenze s'ampliarono, s'illuminarono. Architetto, dilettante di musica, borgomastro, sonatore, scabino, a Francoforte sul Meno, dov'era nato nel 1687, Johann Friedrich von Uffenbach è attendibile, benchè impreciso talvolta e inesperto, e anche oscuro nella sua prosa sciatta e frettolosa, di cui E. Preussner ha pubblicato per la prima volta larghi frammenti. (Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach, Bärenreiter Verlag, Kassel).

Da Torino a Padova il lento viaggio gli dié molte occasioni d'ascoltare musiche in teatro, in chiesa, in camera, e di assuefarsi alle maniere nostrane, dapprima sgradite. Arrivò a Venezia il 2 febbraio del 1715. Allo stupore della vista subito s'aggiunse quello della mente, per l'incredibile haraonda del

carnevale, che scherniva ogni disciplina e tutto rendeva chiassoso e confuso. Sballottato dalla folla, sconcertato dalle bizzarrie, desideroso di vedere e sentire, non sapeva donde cominciare. L'attraevano tanto piazza San Marco, brulicante di marionette, di comici, di suonatori, di indovini, di giocolieri, di ammaestratori di scimmie, di cantori improvvisi alla chitarra, e di maschere vocianti, quanto i vespri intonati nei chiostri dalle monache con voci « veramente angeliche », quali non aveva mai udite, e « con strumenti, delicatamente ». L'attraevano cinque teatri, due di opera, gli altri di prosa. Freferì la musica.

Acquistato un posto di platea nel San Giovanni e Paolo, sedette lusingato fra gente mascherata, ma certo distinta. Non « credeva ai suoi occhi », quando s'avvide che dai palchi, dove si fumava, mangiava e giocava a carte, gli spettatori, anch'essi mascherati, lanciavano giù sputi e bucce di frutta, e i più eleganti erano i più attivi. Uno di quei sozzi proiettili si schiacciò sulle pagine del libretto, che reggeva con le mani. Che fare? I suoi vicini minacciavano di vendicarsi, quando avessero essi affittato un palco, e non reagivano. A protestare era peggio. Uffenbach badò allo spettacolo, « una storia persiana » (probabilmente un pasticcio anonimo). L'inscenatura era sorprendente: il tempio di Saturno, alto, a tre piani, poggiava su colonne di vetro internamente illuminate; passavano cortei di comparse numerose, con macchinosi cammelli ed elefanti, con reali cavalli, una rarità a Venezia. Malgrado tanti svaghi, l'ospite riuscì ad accertare che la musica era appropriata, e l'orchestra valente; emersero le voci del « famoso castrato Senesino, veramente impareggiabile, e della famosa Diamantina, benchè anzianotta ».

Le giornate volavano per tanti richiami: la piacevole conversazione con le monache, di cui « parecchie erano belle »; i loro concerti orchestrali; le commedie di Molière al Ridotto; un « servizio » con i migliori castrati e quaranta strumentisti nella chiesa di S. Salvatore in memoria del maestro di cappella M.A. Ziani; la familiarità col commerciante lionese Huber,

violista di gamba e cantore, con un liutista slesiano, e col Residente prussiano, di cui la moglie suonava il clavicembalo e anche cantava, accompagnata da un segretario italiano. E la sera, al teatro.

Fu precisamente il 4 febbraio, dopo un pomeriggio in maschera, che l'Uffenbach si recò con alcuni amici al Sant'Angelo, dove il costo dell'ingresso era basso. Ed ecco informazioni di Vivaldi. « Il famoso violinista era l'entrepreneur (sic) e anche il compositore dell'opera, ben fatta e molto stimabile »; (probabilmente l'Orlando finto pazzo). « Le macchine non tanto fastose, quanto nell'altro spettacolo; l'orchestra meno folta, ma degna d'esser ascoltata. Pel timore di altri maltrattamenti e sputi, andammo in un palco, donde avremmo potuto vendicarci... Verso la fine, Vivaldi suonò un pezzo, ammirevole, conchiuso da una cadenza, che mi impressionò, perchè, quale era, non fu mai suonata, nè mai lo sarà. Con le dita scese fino al ponticello, che ci sarebbe stato solo un filo di paglia, e l'arco non trovava più posto; e ciò su tutte e quattro le corde, con fughe e con un'incredibile agilità. Sorprese tutti. Per conto mio devo dire che non ne fui rapito, perchè era più artificioso che piacevole. I canti erano impareggiabili, non inferiori a quelli dell'altro teatro, specialmente alcune donne, fra le quali la Fabbri eccelleva, sia nell'arte della musica che nella piacevolezza, ed era molto bella, almeno per quanto appariva sul palcoscenico ».

Quindici giorni dopo l'Uffenbach tornò al S. Angelo pel Nerone fatto Cesare ossia Agrippina, che erroneamente attribuì al Vivaldi, essendo un'antologia di arie di lui e d'altri. Non gli piacque la musica, nè la messinscena; elogiò la Fabbri nella parte di Nerone. Ritornò ancora, e l'una e l'altra volta « sfortunatamente Vivaldi si limitò a suonare un breve a solo », ma fu, « senza riserve, entusiasmante ».

Nuovamente l'attrasse piazza San Marco nei più orgiastici giorni. Ormai la sua persona era nota colà, e i cantori girovaghi ne salutavano a loro modo l'apparizione. Volle assistere alla tradizionale uccisione dei buoi, e male glie ne avvenne. Benchè

fornito d'un posto nel palco riservato, fu travolto dalla marea del popolo, e ne restò prigioniero. Il sacrificio delle povere bestie eccitò la folla, che ruppe gli argini. I gondolieri di guardia ebbero l'ordine di ricacciarla, e colpi di remo caddero anche sullo straniero. I popolani misero mano ai coltelli, ne nacque una zuffa. Quando tornò la calma, l'Uffenbach diede una mancia ad alcuni barcaiuoli che gli aprissero un varco verso il posto previlegiato; e quelli lo servirono, ma buffonescamente issandolo sulle loro braccia, alto sulle teste della gente.

Recatosi una terza volta al teatro, desiderando di incontrare Vivaldi, lo invitò nel suo alloggio. Il suo cameriere recò l'ambasciata. Due foglietti dal diario, sgrammaticati e sconnessi, fanno capire che « la visita, avvenuta il 6 marzo, dopo pranzo », favorì un'ambizione dell'Uffenbach: ottenere dal « famoso compositore e violinista alcuni Concerti grossi ». Parlano anche di certe bottiglie di vino, che piacevano pure ai cantores. Vivaldi, che aveva portato seco il violino, suonò poi le sue « difficili e inimitabili fantasie », che il Tedesco, grazie alla vicinanza, meglio ammirò, pur notando che, a parte « la grande destrezza e la varietà degli effetti di quelle musiche, egli mancava di modi piacevoli e cantabili ». Tre giorni dopo, nel pomeriggio, Vivaldi gli « portò, come era stato convenuto, 10 Concerti grossi », composti, disse, « espressamente » per lui. « Io ne acquistai alcuni, e affinchè potessi meglio intenderli, volle insegnarmi a suonarli; a quando a quando sarebbe tornato, con lo stesso scopo; e cominciammo subito, quello stesso giorno ».

Neppure la fiuminale fecondità delle idee e della penna d'un Vivaldi poteva generare dieci Concerti in tre giorni. Verisimile è che il compositore se ne sia vantato per ingraziarsi l'acquirente, o che questi abbia frainteso. Esclusa qualche altra imprecisione, restano preziose le notizie dell'Uffenbach sull'attività del maestro trentasettenne, che da due anni s'era volto al teatro, e aveva dato l'Ottone in Villa e l'Orlando finto pazzo. Ora sappiamo che, assunta intera o parziale l'impresa, (e più tardi divenne oculatissimo in tale pratica), Vivaldi partecipava all'orchestra e fra un atto e l'altro delle sue opere, dove

solevasi rappresentare l'intermezzo, s'esibiva virtuoso di violino. Virtuosità della mano sinistra, nel toccare le più acute note, e anche della destra, nell'archeggiare brillantemente pure le polifonie. L'insistenza sull'artificiosità, evidente più della cantabilità, lascia poi dubbiosi. Se piacevolezza e cantabilità, cioè vocalità toccante, fossero mancati alla esecuzione, e non s'allude neppure alla creazione, di Vivaldi, la stessa fama di lui parrebbe ingiusta. Ma son vocaboli, quelli, la cui accezione mille volte cangiò nel Sei e Settecento, in Italia e fuori, specialmente col sopravvenire dell'effuso ed eloquente sentimento romantico, e indicano impressioni, più che giudizi.

Arricchito il suo bagaglio dei preziosi *Concerti* (autografi? copie? furono conservati?), il von Uffenbach partì tre giorni dopo per Ferrara e Bologna. Il carnevale era finito. In piazza San Marco, vuota e silenziosa, soltanto i nobili passeggiavano. Il popolo era tornato al lavoro.

INDICE

G. Chigi Saracini - Prefazione		Pag.	3
Musicisti Piemontesi			
B. Becherini - Un musicista italiano del XVIII secolo: Gi Battista Somis	iovan	»	7
G. BARBLAN - Ansia preromantica in Gaetano Pugnani))	17
M. RINALDI - Missione storica di Giovanni Battista Viotti .))	27
R. PAOLI - La lirica da camera di Blangini		»	35
A. DAMERINI - I Quartetti di Felice Giardini))	41
G. RONCAGLIA - L'orchestra di Perosi		»	51
L. Rognoni - Leone Sinigaglia))	57
R. Malipiero - Ricordo di Alfredo Casella		»	65
Musicisti Liguri			
M. FABBRI - Due musicisti genovesi alla Corte Granducale Med. Giovanni Maria Pagliardi e Martino Bitti	icea :	,,	79
D.D. M. D.M. C. I. I.	•))	95
))	
F. Mompellio . Il V Concerto di Paganini	•))	99
Appendice			
G. Barblan - «Il Giovedì Grasso» e gli svaghi farsaioli di Don	izetti))	109
A. Della Corte - Incontro a Venezia di Vivaldi con Uffer	ıbach))	115

Siena Arti Grafiche Ticci Anno 1959

