

Accademia Musicale Chigiana

SIENA

A

VII

1/17

BIBLIOTECA

ACCADÉMIA MUSICALE CHIGIANA
DIRETTORE E PRESIDENTE IL CONTE GUIDO CHIGI SARACINI

Ente Autonomo per le Settimane Musicali Senesi

I GRANDI ANNIVERSARI DEL 1960 E LA MUSICA SINFONICA E DA CAMERA NELL'OTTOCENTO IN ITALIA

A CURA DI

ADELMO DAMERINI E GINO RONCAGLIA

HANNO COLLABORATO

G. BARBLAN - B. BECHERINI - M. BRUNI - G. CONFALONIERI -
A. DAMERINI - M. FABBRI - F. FANO - M. LA MORGIA -
R. MARIANI - F. MomPELLIO - M. RINALDI - G. RONCAGLIA -
W. SANDELEWSKI - P. SANTI

PER LA XVII SETTIMANA MUSICALE
24 - 31 LUGLIO 1960



SIENA - MCMLX

le Chigiana

ECA

ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA
FONDATORE E PRESIDENTE IL CONTE GUIDO CHIGI SARACINI

Ente Autonomo per le Settimane Musicali Senesi

I GRANDI ANNIVERSARI DEL 1960

E LA MUSICA SINFONICA E DA
CAMERA NELL'OTTOCENTO IN
ITALIA

A CURA DI
ADELMO DAMERINI E GINO RONCAGLIA

HANNO COLLABORATO

G. BARBLAN - B. BECHERINI - M. BRUNI - G. CONFALONIERI -
A. DAMERINI - M. FABBRI - F. FANO - M. LA MORGIA -
R. MARIANI - F. MOMPOLLIO - M. RINALDI - G. RONCAGLIA -
W. SANDELEWSKI - P. SANTI

PER LA XVII SETTIMANA MUSICALE
24 - 31 LUGLIO 1960

SIENA - MCMLX

PREFAZIONE

Questa XVII Settimana musicale senese è rivolta, nella sua parte principale, a rivendicare la importanza della musica sinfonica e da camera nell'Ottocento italiano. Un tale tema, scelto dalla Direzione artistica e da me approvato, rientra negli scopi di queste Settimane musicali senesi, da me volute ed amate, scopi che sono stati sempre rivolti alla maggiore conoscenza del nostro patrimonio artistico. Ora, siccome la preponderanza dell'opera teatrale nel gran secolo che ci ha preceduto, portò alla minore attenzione verso le forme sinfoniche e cameristiche, era sorta l'opinione assai diffusa che i musicisti italiani trascurassero di proposito queste forme credute fiori più adatti alle terre di altre nazioni. La conoscenza storica più precisa, dovuta agli studi recenti, ha portato a conclusioni più vere intorno alla origine della Sonata, della Sinfonia, del Quartetto; le quali debbono la loro nascita proprio all'Italia. Era naturale che anche gli italiani della seconda metà dell'Ottocento dovessero rendersene conto e indirizzare la loro attività anche a questo genere musicale, compiendo opere che, se ebbero successo effimero sul momento, furono immeritatamente dimenticate, mentre esse rappresentano, sotto vari aspetti, almeno lo stimolo al rinnovamento della vita musicale che ne seguì.

Ecco che i nomi maggiori, come Sgambati, Martucci, Mancinelli, Bazzini, Vanzo, Bottesini, Rinaldi, Pozzoli, sono stati, in questa Settimana, rievocati e messi in rilievo nei loro valori essenziali. Altri rimarrebbero da richiamare all'attenzione amorosa degli italiani d'oggi, ma alcuni, come Perosi, furono altre volte onorati, ed altri si protraggono più decisamente nell'epoca nostra.

La presente Settimana non poteva dispensarsi da festeggiare i tre grandi maestri, di cui si celebra in questo

anno la ricorrenza centenaria: e cioè Alessandro Scarlatti, G.B. Pergolesi e Luigi Cherubini. Di Scarlatti, mercè le ricerche personali di un giovane musicologo, Mario Fabbri, è stato possibile offrire un Miserere finora affatto ignoto, e su lui sarà pubblicato altresì un volume dell'Accademia Chigiana, che illustrerà, con documenti inediti, i rapporti del maestro siciliano con la Corte Toscana. Di Pergolesi sarà dato un saggio di un Oratorio, il primo dal maestro jesino composto, e cioè La morte di S. Giuseppe. Di Cherubini verrà eseguita una Messa, quella a tre voci d'uomo, per la prima volta dal tempo del grande maestro fiorentino.

Per mantenere una tradizione anche il teatro sarà aperto con un'opera, ripresa nuovamente dal secolo XVIII, e cioè I due Baroni di Domenico Cimarosa, un capolavoro di quella comicità settecentesca, che fu la gloria massima di quel secolo. E per la fedeltà alle nostre tradizioni anche Antonio Vivaldi sarà presente con un Concerto, perchè Siena è la seconda patria del Veneziano, per il più efficace culto che abbiamo offerto alla sua opera immortale.

Non voglio mancare di ringraziare quanti hanno contribuito alla preparazione e allo svolgimento di questa XVII Settimana musicale senese. Prima di tutto vada la mia gratitudine al M.^o Vittorio Baglioni, che presiede alla organizzazione di ogni settore, poi al Comitato direttivo, composto dei maestri Guglielmo Barblan, Giulio Confalonieri, Mario Fabbri, Prof. Armando Vannini ed infine al maestro Adelmo Damerini e al Prof. Gino Roncaglia, i quali anche hanno compilato questo interessante Numero Unico.

GUIDO CHIGI SARACINI

CELEBRAZIONI

Nel centocinquantesimo anniversario della nascita
di G. B. Pergolesi

NOTA SU L'ORATORIO
“LA MORTE DI S. GIUSEPPE „

DI ADELMO DAMERINI

Per celebrare il centocinquantesimo anniversario della nascita di G.B. Pergolesi, la *Settimana musicale senese* ha creduto opportuno, più che rivolgersi a qualche opera maggiormente nota e di più sicura affermazione del genio di Jesi, riportare l'attenzione di quanti vogliono rendersi conto dello sviluppo della sua arte, ad un'opera giovanile, forse la prima e quasi ignota, e cioè all'Oratorio *La morte di S. Giuseppe*, la quale venne, con fuggevole cenno, descritta dal Radiciotti in una appendice della prima edizione del suo libro sul Pergolesi. La ragione di questa ripresa sta in ciò che il genio di Pergolesi sbocciò quasi pienamente, fin dai suoi primi tentativi, in presso che tutti i suoi caratteri essenziali e solo acquistò con gli anni — cinque soli anni, del resto, di lavoro intenso — una maturità maggiore di stile e più che altro di tecnica. Di questo Oratorio, che pare fosse composto ed eseguito — non si sa dove — nel 1730, cioè un anno avanti dell'altro oratorio, *Il San*

Guglielmo, esiste un solo, pare, ed unico esemplare nella Biblioteca del Conservatorio Cherubini di Firenze ⁽¹⁾).

Per valutare appieno questo oratorio, occorre prima inquadrarlo, sia pur brevemente, nel tempo e nel movimento oratoriano d'Italia. Già nel '600, e quasi subito dopo il tipo splendido dell'Oratorio latino di Carissimi, il carattere del Cattolicesimo Umanistico, dopo un sincero inizio di nuovo e fresco sentimento con Savonarola prima, con San Filippo Neri poi, influì, per la sua esteriorità prevalente, sulla forma e la sostanza dell'Oratorio come su ogni forma d'arte. Esso divenne anzitutto agiografico, perchè di Cristo e di Vangelo, sembrava dar sospetto di eresia valersene anche a scopo artistico (per la ragione contraria si svilupparono le *Passioni* e le *Messiadi* nella Germania protestante). Semmai, nel tardo Seicento, in seguito alla tendenza del culto di proporre all'adorazione dei cristiani non la personalità di Cristo Uomo-Dio, ma le parti della sua sacra umanità, come il *Costato*, le *Piaghe*, i *Chiodi*, il *Sangue*, ecc. gli oratori ricordarono il Cristo solo con una lontana relazione concentrando l'attenzione su certe astrazioni o insulse personificazioni come la *Corona di spine*, i *Tre Chiodi*, la *Sete*, l'*Esclamare a gran voce*. E nello stesso Oratorio agiografico la figura del Santo non palpita di vita umana, ma si presenta sempre in preda o a visioni paurose o estasianti o sotto gli spasimi languenti e sospirosi per gli strali dell'Amor Divino, concepito come un Cupido saettatore. E' naturale che il Compositore mal potesse ispirarsi

⁽¹⁾ « *Oratorio a quattro / La Morte di S. Giuseppe / Originale / con violini, viola, oboe e Corni da caccia / S. Michele Canto / Amor Divino Canto / Maria SS. Alto / S. Giuseppe tenore / Del Sig. G. B. Pergolesi* ». Partitura ms. di 87 pagg. numerate solo nel retto: copia del tempo assai scorretta. Il Radiciotti, nella prima edizione del suo *Pergolesi* (Roma, « Musica », 1910, p. 21, n. 1) afferma di conoscere altre copie esistenti nella Biblioteca di Bruxelles, nel Museo della Società degli Amici della musica di Vienna, nell'Abbazia di Einsiedeln, nel Royal College of Music di Londra e qualche aria staccata alla Casanatense di Roma. Ma il catalogo dell'« Associazione dei Musicologi Italiani » dà questa partitura per *unicum*.

a quelle vuote astrazioni e cadesse facilmente in convenzionalismi e formalismi usuali, eccettuato qualche più elevato oratorio di Stradella, di A. Scarlatti e di Bononcini. Questo tipo di oratorio continuò anche, con i medesimi aspetti, nel Settecento e ne assunse altri dei nuovi, primo fra questi l'abolizione del *Testo* proposto dal famoso *Discorso* dello Spagna (1706).

L'Oratorio *La Morte di S. Giuseppe* appartenerrebbe al secondo periodo dell'Era Napoletana (dalla morte di Scarlatti alla morte di Jommelli, dal 1725 al 1774, terzo essendo quello fino alla morte dello Zingarelli, (1837), periodo di cui ha tutti i caratteri, dall'abolizione del *Testo* e dalle allegorie per riguardo al libretto, alla tendenza prevalentemente lirica in riguardo alla musica, alla quasi abolizione del Coro, a certi lontani riflessi dello stile romano, quanto alla costruzione qua e là sostenuta e contrappuntistica. Tra i peggiori ricordo gli Oratori di Francesco Rossi, del Cavesana, del Cotumacci, del Riccio, del Miotti, del Mannà; fra i migliori quello del Durante (*La cerva assetata*), del Vinci (*La Protezione del Rosario*) e del Pergolesi appunto *La morte di S. Giuseppe*.

E' una storia ancora da fare quella di questo periodo settecentesco dell'oratorio italiano, specialmente per ciò che riguarda la parte musicale; poichè il Wangemann non se ne occupa affatto e se la sbriga dicendo che « l'Italia non era davvero il luogo in cui l'Oratorio potesse molto prosperare » e il Kretzschmar lo trascura del tutto quasi non esistesse; e, d'altronde, l'Alaleona vi accenna appena, volendo di proposito studiare il periodo delle origini, e il Pasquetti, più esauriente, si attiene principalmente alla parte letteraria.

* * *

Per il contenuto poetico l'oratorio pergolesiano in quistione appartiene al tipo dell'ultimo Seicento, compresa l'apparizione di quell'*Amor Divino*, che parla di strali e di faretra come ogni vecchio Adone. I personaggi hanno un linguaggio freddo, stereotipato, mai animato da vera vita; essi sono fantasmi vani, ombre non palpabili, figure allegoriche di convenzionali idee

teologiche. San Giuseppe non esprime che una gelida rassegna alla Morte e solo ha un accento più umano, anche nella musica, sebbene espresso con versi scialbi, quando chiede perdono di non aver amato Gesù quanto doveva: « *Se a un sì bel fuoco - Ardei sì poco - Chiedo perdono - Spero pietà* ». Maria non ha nemmeno un barlume della sua sublime figura di Madre e di Sposa; e giunge, davanti a S. Giuseppe morente, a comporre simili versi poetici: « *Candido ciglio (?) - Tu chini al suol le sempre intatte foglie - ... Ei con dardo amoroso - Di sua man ti ferisce, o caro Sposo* ».

San Michele è spettatore burocratico della scena e assente ora all'una ora all'altra con allegorie e con metafore di dubbio gusto come « *Vola intorno al primo raggio l'augelletto vezzosetto* ». L'Amor Divino arzigogola troppo spesso con la Fenice « *che rinasce e che non muore* ».

Eppure è già un miracolo se con un libretto simile, Pergolesi ha potuto fare, non solo una cosa passabile, ma in qualche parte rivelare tutta la potenza del suo genio lirico. E mi pare che il Radiciotti, per quanto ne abbia colto le parti migliori, abbia in generale mostrato di aver letto poco attentamente.

Vediamo: l'Oratorio comincia con una specie di Sinfonia, che, dopo attacco assai energico, ha un passaggio minore, assai notevole, di puro sapore mozartiano. Il Larghetto ha un tema arpeggiante l'accordo di re minore e il Presto è stranamente così breve, solo ventun misure, da non costituire nemmeno un tempo, ma solo un modo qualunque di chiusa. I recitativi, in generale, sono uniformi e poco significativi, ma in compenso ben composti rispetto agli accenti delle parole.

La prima aria della prima parte, col solito *Da capo* come anche le altre, non ha certamente una aderenza col senso delle parole d'altronde assai insignificanti; la musica vi si adagia indipendentemente in modo che le parole servono solo a scandire le varie snodature del ritmo e della frase. Questo sia detto delle seguenti arie: ma bisogna aggiungere che fino da questa prima aria, che pure non è delle migliori, certi aspetti

dello stile pergolesiano appaiono già chiari e definiti: per esempio quel sincopare affannoso di cui si servirà il grande Iesino nei momenti di maggiore intensità lirica, come alle parole: « *che sia il morire* », dove è da osservare anche la desinenza femminile propria del fraseggiare dell'Autore, sulla parola « morire »; e molti altri esempi simili si potrebbero citare, come, nell'aria di San Giuseppe « *se a un sì bel foco* », che si basa su di un bel tema, un Larghetto svolto prima dal violino con un assai fantastico variare di moto ritmico, noto alle parole « *spero pietà* » i gruppi di semicrome col punto alla seconda delle coppie che ricorda, insieme a tanti altri esempi, la caratteristica ritmica del *Sancta Mater* dello *Stabat*.

Dopo l'aria dell'Amor Divino, di carattere strumentale più che vocale, ben condotta ma non ricca di espressione (non so dove il Radiciotti abbia scorto il fugato), segue quella di San Michele « *Appena spira aura soave* » impiantata su di un buon tema proposto dagli archi con accompagnamento di corno e di oboe. La seconda parte in 3/4 è del puro Pergolesi e ricorda, nello spunto, irresistibilmente, l'*Eja Mater* dello *Stabat*. Tale aria viene eseguita in questa *Settimana* musicale senese.

Di notevole in questa prima parte dell'Oratorio è la costituzione contrappuntistica dell'aria di Maria: « *Pellegrin ch'in folto orror* », che mostra una sicurezza considerevole di mano e la indipendenza fantasiosa della parte del violino nel Duetto di Maria e di Giuseppe. Chiude la prima parte una curiosa Aria di S. Giuseppe in 3/8 « *Dolce aurette* » a ritmi saltellanti e scherzevoli, che suonano stranamente in bocca a chi è sul punto di morire.

Sorvolo sulla prima aria della seconda parte dell'Amor Divino « *E può rinascere* » perchè veramente poco intonata allo stile oratoriale, per quanto assai spigliata nell'andamento della voce e dei violini indipendenti. Solo voglio notare lo spunto iniziale che ricorda la prima aria del *Maestro di musica* e la seconda parte dell'aria stessa « *Così Maria* » che ha gli stessi intervalli e quasi lo stesso ritmo del *Virgo Virginum* dello *Stabat*.

L'aria di Maria che segue in 3/8 « *Pastorello in mezzo ai fior* » è piena di grazia tutta settecentesca ed è curata in ogni particolare: difatti è accompagnata con delicato colore, oltre che dagli archi, anche da corni e flauti invece che dagli oboe. Particolarmente espressivo il principio della seconda parte che accenna al disegno di opere posteriori alle parole: « *Dopo tanti e tanti orrori sciolto il turbine de' pianti* »; di nessun interesse l'artificioso sovrapporsi di scalette ad indicare il volo dell'augelletto nell'aria di San Michele: « *Vola intorno al primo raggio* ». Segue un terzetto per due soprani e tenore che è una prova della padronanza tecnica del giovane autore e che si conduce con una composta andatura più propizia all'argomento. L'Aria di Maria « *Vanne, or, verrà quel dì* » è semplicemente ingegnosa per l'inutile lavoro contrappuntistico degli archi.

Ma eccoci al culmine dell'oratorio, che nell'aria di San Giuseppe « *L'ardor che cresce in seno* » raggiunge la potenzialità espressiva massima del genio pergolesiano; ciò che prova come Pergolesi sia uno di quegli artisti che non emanano la loro luce a poco a poco, ma fin dalle loro prime manifestazioni folgorano nei caratteri essenziali la pienezza del genio. Quest'aria ha lo stesso intenso fervore del *Quando corpus* dello *Stabat*. La precede un recitativo obbligato assai espressivo e vario nel giro melodico e nella modulazione armonica. Il principio: « *L'ardor che cresce in seno* » esprime tutto l'appassionato lirismo dell'anima pergolesiana. Peccato che una tale sublimità di accento lirico sia seguita da un altro brano, nel quale sembra che le parole insulse affidate dal poeta a San Michele per augurare « ad ogni mortale » un morir « con un deliquio uguale » a quello di San Giuseppe, abbiano dato occasione a Pergolesi di intesservi una musica da opera buffa. Chiude l'oratorio un quartetto vocale (nella partitura è chiamato Coro), trattato omofonicamente a carattere piuttosto scolastico — le prime prove del genere fatte dal giovane compositore — e senza alcun accento degno di particolare rilievo.

L'oratorio dunque, mentre da una parte attesta un giovane artista di genio alle sue prime armi, dall'altra rileva chiara-

mente, come abbiain visto, alcuni caratteri e atteggiamenti di stile e di linguaggio che saranno costanti fino allo *Stabat*. Quanto poi al contenuto religioso dell'oratorio, anche in quelle poche parti dove esso vibra, pur con debole accento, bisogna spiegarne la natura col riferirsi all'anima religiosa cattolica del secolo e in specie di tutti gli artisti settecenteschi. L'espressione religiosa per quei nostri grandi musicisti era un modo per sublimare, talvolta per placare, talaltra per ricordare le loro passioni terrene. Ecco perchè la forma delle opere religiose partecipa in certo modo di quella delle opere profane: è una trasposizione in un piano superiore dello stesso sentimento; oppure bisogna dire che l'aspirazione sinceramente religiosa non ha, in quegli artisti, tanta forza per innalzarsi ad una elevazione mistica e rimane aderente al vivere terreno.

Così bisogna intendere e valutare le opere religiose del settecento nostro, meritevoli che vengano maggiormente studiate e divulgate, anche se esse rappresentano un momento meno elevato di un giovane artista di genio, come questa « Morte di S. Giuseppe » di Pergolesi.



ALESSANDRO SCARLATTI, giovane

Handwritten musical score for the final page of Psalm 50 by David. The score is written on ten staves. The first staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The subsequent staves are for instruments, with some marked "Cant." (Canto) and "Organo" (Organ). The music is in a 17th-century style, featuring complex rhythmic patterns and ornate notation. The final staff is a large, decorative "F" marking the end of the piece. The text "Finis laus Deo 1705" is written in a large, elegant script at the bottom right.

LE MUSICHE DI ALESSANDRO SCARLATTI « PER IL TEMPO DI PENITENZA E DI TENEBRE »

(Il manoscritto N. 443 dell'Accademia Filarmonica di Bologna)

DI MARIO FABBRI

L'articolo che pubblichiamo costituisce l'ultimo capitolo della preziosa monografia di Alessandro Scarlatti e il Principe Ferdinando De' Medici, in corso di stampa a Siena, a cura dell'Accademia Chigiana » (N.d.R.).

La corrispondenza epistolare, diretta o indiretta, fra il Principe Ferdinando de' Medici e Alessandro Scarlatti assomma, come si è visto, a cinquantotto lettere ⁽¹⁾. E' logico supporre che il carteggio pervenutoci non rappresenti certo il totale delle lettere che si spedirono i due illustri personaggi, nei venticinque anni di sincera amicizia e di reciproca collaborazione; molte di quelle lettere, infatti, devono essere andate perdute, nel corso delle molteplici vicissitudini subite dai documenti del vecchio archivio mediceo.

La perdita di alcuni scritti (particolarmente evidente per il periodo 1690-1702), se rappresenta, in sè stessa, già una dolorosa constatazione — venendoci a mancare ulteriori, preziose indicazioni biografiche del maestro siciliano — ci appare soprattutto grave quando si consideri che la certezza che noi abbiamo

in merito alla composizione di varie opere, da parte dello Scarlatti, la si trae proprio dalla lettura attenta di quei documenti. Più volte, come nel caso dei melodrammi rappresentati nel Teatro della Villa medicea di Pratolino — nei libretti relativi a tali rappresentazioni fu regola omettere il nome del compositore della musica e, spesso, anche quello dell'autore della poesia — si deve ricorrere ai fuggevoli « ricordi » del tempo (peraltro non sempre esatti) o, meglio ancora, proprio a quella fonte preziosa di notizie che è un epistolario, anche quando esso non rivesta particolare interesse, sotto altri aspetti.

Si è visto che la paziente indagine, in questo senso, ci ha permesso di accertare che alla già immensa, prodigiosa produzione artistica di Scarlatti vanno aggiunti altri lavori, di cui si era perduta, con la musica, ogni notizia.

La validità della ricerca mirante alla riscoperta dei documenti più « umani », quali sono appunto le lettere dei grandi personaggi, trova ulteriore conferma nel caso di cui ora ci occuperemo, come conclusione del nostro studio.

Carlo Schmidl, soffermandosi sulle composizioni di Alessandro Scarlatti ⁽²⁾, indicò, fra le opere del maestro, anche alcune *Musiche per la Settimana Santa*: un volume manoscritto, del 1705, conservato a Bologna, nell'Archivio dell'Accademia Filarmonica.

Particolarmente interessati dalla data « 1705 » — che ci confermava la composizione di quelle pagine nel periodo dei più stretti rapporti di amicizia e di collaborazione, fra il Principe mediceo e il musicista palermitano — ci recammo a Bologna, nella sede della vecchia e gloriosa Accademia, con la speranza di poter trovare uno stretto legame fra quelle musiche dimenticate e un prezioso documento, da tempo in nostro possesso ⁽³⁾.

Il manoscritto Scarlattiano, ad una prima sommaria scorsa, ci apparve come un'unione disordinata di più composizioni, tanto che frettolosamente — danneggiati anche dalla mancanza della moderna numerazione, sussistendo soltanto quella « antica »,

per fascicoli, nutrimmo il timore di trovarci di fronte ad una « miscellanea », in gran parte lacunosa.

Ma il successivo, attento esame del grosso manoscritto ci ha permesso di trarre delle conclusioni del tutto confortanti.

Il manoscritto, segnato col numero 443, è in « formato album » (mm. 0,270x0,210), con solida legatura in mezza cartapeccora. Sul dorso si legge: Minozzi Petronio / SCARLATTI / MUSICA / PER / LA SETTIMANA / SANTA - 1705 - VOLUME UNICO ⁽⁴⁾.

Trattasi di un complesso di 192 carte (numerate da noi, in basso a destra), per un totale, quindi, di 384 pagine ⁽⁵⁾. Sono bianche le carte: 16, 92, 150, 155r., 191 e 192.

Il volume, per la varietà delle musiche ivi contenute, può con utilità considerarsi come composto di cinque parti distinte:

1^a PARTE (cc. 1r. - 15v.): MUSICHE PER IL TEMPO DI QUARESIMA (non precedute da alcun frontespizio). Le quindici carte contengono undici Mottetti [*Graduali* e *Offertori*] « a cappella » — tutti per Sopr., Contr., Ten. e Basso — secondo questi *incipit*: *Miserere mei* (cc. 1r.-2v.), *Exaltabo te* (cc. 2v.-4r.), *Unam petii* (cc. 4v.-5v.), *Domine vivifica* (cc. 6r.-6v.), *Intellige clamorem* (cc. 6v.-7v.), *Salvum fac populum* (cc. 7v.-8v.), *Ad te Domine* (cc. 9r.-9v.), *Ad Dominum* (cc. 10r.-11r.), *Domine in auxilium* (cc. 11r.-12v.), *Exurge Domine* (cc. 12v.-14r.) e *Justitiae Domini* (cc. 14r.-15v.) ⁽⁶⁾.

2^a PARTE (cc. 17r.-112v.): LAMENTAZIONI PER LA SETTIMANA SANTA (precedute dal seguente frontespizio: *Lamentazioni per la / Settimana Santa del Cavalier / Alessandro Scarlatti*). Esse comprendono: la Prima Lezione per la Feria V in Coena Domini [*« Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae »*], per Sopr., 1^o e 2^o Violino, Viola e b. c. (cc. 17v.-36r.), la Terza Lezione per la Feria V in Coena Domini [*« Jod-Manum suam misit hostis »*], per Sopr., 1^o e 2^o Violino, Viola e b. c. (cc. 36v.-53r.); la Prima Lezione per la Feria VI in Parascève [*« De Lamentatione Jeremiae Prophetae »*], per Sopr., 1^o e 2^o Violino, Viola e b. c. (cc. 53r.-70r.), la Seconda Lezione per la Feria VI in Parascève [*« LAMED-Matribus suis dixerunt »*], per Sopr., 1^o e 2^o Violino,

Viola e b.c. (cc. 70v.-83v.); la Prima Lezione per il Sabato Santo [« *De Lamentatione Jeremiae Prophetæ* »], per Sopr. 1° e 2° Violino e b. c. (cc. 84r.-101v.) e la Seconda Lezione per il Sabato Santo [« *ALEPH-Quomodo obscuratum est* »], per Ten., 1° e 2° Violino e b. c. (cc. 101v.-112v.) ⁽⁷⁾.

3^a PARTE (cc. 113r.-149v.): RESPONSORÌ DELLA SETTIMANA SANTA (non preceduti da alcun frontespizio). Essi comprendono: i 9 Responsorì per la Feria V in Coena Domini (cc. 113r.-126r.), i 9 Responsorì per la Feria VI in Parasceve (cc. 126v.-137v.) e i 9 Responsorì per il Sabato Santo (cc. 137v.-149v.). Tutte le ventisette composizioni sono per Sopr., Contr., Tenore, Basso (con « *Soli* » e b. c. ⁽⁸⁾). In fondo alla carta 149v. si legge: *Finis laus Deo/Et Beatæ Mariæ Virgini*.

4^a PARTE (cc. 151r.-158v.): INNI E IMPROPERÌ PER LA MISSA PRAESANCTIFICATORUM DELLA PARASCEVE (non preceduti da alcun frontespizio). Questa parte comprende: l'Inno *Vexilla Regis prodeunt* (strofe pari), per Sopr., Contr., Ten., [Basso], 1° e 2° Violino e b. c. (cc. 151r.-152r.); gli Improperì [« *Popule meus* »], per Sopr., Contr., Ten., Basso e b. c. (cc. 152r.-154v.); il Versus *Crux fidelis* con l'Inno *Pange lingua gloriosi*, per Sopr., Contr., Ten. Basso, 1° e 2° Violino e b.c. (cc. 155v.-157r.) e l'Inno *Vexilla Regis prodeunt* (strofe dispari), per Sopr., Contr., Ten., Basso, 1° e 2° Violino e b. c. (cc. 157v.-158v.).

5^a PARTE (cc. 159r.-190v.): SALMI (non preceduti da alcun frontespizio). Troviamo: il *Salmo 50 di David* [« *Miserere mei Deus* »] in Mi minore, per Sopr., Coro [S.C.T.B. con « *Soli* »], 1° e 2° Violino, Viola e b. c. (cc. 159r.-176v.). In fondo alla c. 176v. si legge: *Finis laus Deo-1705*. Questo Salmo si chiude col *Gloria Patri et Filio etc.* ⁽⁹⁾. Il ms. termina con un'altra versione del *Salmo 50 di David*: è in Do minore, per Sopr., Coro [S.C.T.B. con « *Soli* »], 1° e 2° Violino, Viola e b. c. (cc. 177r.-190v.).

Di questo cospicuo complesso di composizioni scarlattiane non parla il Dent, nel suo libro sul maestro siciliano ⁽¹⁰⁾; evi-

dentemente, pur avendo visitato l'archivio dell'Accademia Filarmonica di Bologna, non mise gli occhi sul nostro manoscritto ⁽¹¹⁾. Sono rimaste così ignorate tutte queste musiche, eccettuate le due versioni del *Salmo 50 di David*, di cui il Dent cita gli esemplari mss. conservati a Berlino e a Münster di Westfalia (provenienti dalla collezione di Fortunato Santini) ⁽¹²⁾, stabilendone la composizione, con evidente incertezza, fra il 1714 e il 1716, ma dichiarando: « It is possible that these were written some ten years earlier... » ⁽¹³⁾.

Come si è visto, il primo dei due Salmi presenti nel nostro manoscritto — quello in Mi minore — reca la data del 1705, mentre per l'altro, in Do minore, non v'è nulla che possa fornirci qualche elemento utile per la datazione.

E' certo che il manoscritto bolognese è una copia fatta dopo l'anno 1716, poichè l'amanuense, nel frontespizio relativo alle *Lamentazioni* ⁽¹⁴⁾, dà allo Scarlatti la qualifica di « Cavaliere » ⁽¹⁵⁾.

Il problema della datazione del Salmo in Do minore non è certo isolato; anzi esso si ingigantisce, se si considera che anche le *Musiche per il tempo di Quaresima*, le *Lamentazioni* e i *Responsorii della Settimana Santa*, e, infine, gli *Inni e Improperii per la Missa Praesantificationum* sono privi di data.

Quando e per chi Scarlatti compose queste musiche?

A questo punto avremmo perduto ogni speranza di successo, e avremmo rinunciato a rispondere all'importante quesito, se non ci fosse venuto incontro un preziosissimo documento del 1708, già da tempo rintracciato, nel corso delle nostre ricerche per la storia de *La Musica nella Firenze granducale medicea*.

Era forse logico supporre che Scarlatti, scrivendo al Principe Ferdinando in data 7 aprile 1708 — « [Vostra Altezza Reale ha] voluto dar'un segno di gradimento per essere stato debolissimamente da me servito, in occorrenza di alcune varie composizioni di musica, che ha voluto più tosto scieglier da me, che da molti altri compositori assai migliori, ogn'uno de' quali mi può esser Maestro » ⁽¹⁶⁾ — alludesse all'invio di musiche per il

tempo pasquale; ma, sulla scorta delle sue vaghe parole, avremmo potuto, al più, avanzare qualche ipotesi.

Ma ecco con quale documento la domanda avanzata per il nostro manoscritto riceve la più esauriente risposta: si tratta di una « memoria », vergata, con estrema precisione, dalla mano di Giovanni Maria Casini ⁽¹⁷⁾. La trascriviamo per intero:

« Ricordo per mia memoria, di me Giovammaria Casini, adì 13 di Febraio 1707 ab. inc. ⁽¹⁸⁾, per passare al Rev. Sig. Priore di Santo Lorenzo, chè habbia a provvedere per le cose che gli riguardano. — Per l'avvicinarsi della Santissima Pasqua di Resurrezione, fui chiamato dal Serenissimo Sig. Principe [Ferdinando] et ammesso nelle stanze di S.A.R. Dolor mi prese, chè in ritardo giunsi, dopo tutti gli altri eccellentissimi Musici, co' quali familiarmente s'usa intrattenere S.A.R. più volte la settimana. Il Ser.mo Principe mi comandò che riferissi di una lettera del Sig. Alessandro Scarlatti (il grande Musico, mio amicissimo, che onora anco Firenze, città che istima quasi come sua Patria, per essere essa la vera Amica della Musical'arte), perchè a me fu data cura di dirigere i sacri Concerti in Santo Lorenzo, per questo tempo di Quaresima e per la Settimana Santa, facendo comporre le Musiche al detto Sig. Scarlatti. Lessi a voce distesa il viglietto, a me pervenuto con le Musiche, che diceva: *« Forse Sua Altezza Reale si degnerà di accettare l'offerta di questo debole parto della mia corta abilità nel porre in Musica li Mottetti Sacri, allo stile sodo del Palestrina »* ⁽¹⁹⁾. Stimai sempre giusto et onorevole per un Musico usar quello stile e quelle Armonie che di caso in caso si rendono necessarie, per lo miglior servizio dell'Arte, anche rinunciando al dilettevole gioco or delle voci virtuose or delli strumenti. Questo è tempo di Penitenza e di tenebre e, per i devoti, di severità e di humile raccoglimento ⁽²⁰⁾. Eccellentissimo mio Signore, la vostra scienza dell'Arte musicale — che bene è nota a ciascun'intendente, e [che] a me giunge divina, specialmente quando siedete all'Organo grande con i vostri maravigliosi pensamenti fugati ⁽²¹⁾, che recano nel cuore di ogn'uno [tanta] pienezza di sentimenti, che dalli occhi conviene lacrimare per trovare sfogo — potrà purgare i miei tanti difetti, perchè la vostra bontà è pari alla sapienza somma. Se piacerà, li Responsi potranno trovar sostegno nel basso per l'Organo, quantunque le voci in solitudine mi sembrano talvolta più convenienti al dramma del Redentore, che fu senza sostegno, solo e rinegato » ⁽²²⁾.

— Finita che fu la mia lettura, il Ser.mo Sig. Principe mi comandò di far giungere al Rev.mo Sig. Priore di San Lorenzo li desiderij Reali, in modo da trovar pronta ogni cosa per i sacri Concerti. Così farò.

domani, incontrandomi col Sig. Priore. Per mia memoria, continuo a scrivere dell'udienza reale: dopo varij ragionamenti sulle Musiche e sulle voci da far cantare in quelle, ancora in discussione ci portammo per parlare di come si possa render su gli strumenti il parlar del cuore, ora con delicato tocco d'angelo, ora con violenta irruzione di passioni. E si parlava ancora d'ogn'istrumento di tasto e di sue limitatezze; e si finì con lodare l'Organo grande e l'*Onnicordio* di Nigetti e mio ⁽²³⁾. Si disse che il Cembalo non completa tutto l'esprimere di sentimento umano. Fu qui che Jacomo Perti ⁽²⁴⁾ parlò allora d'istrumenti a corda uniti in mirabil concerto, e disse che potevano secondare tutto l'humano cuore. Ma il Ser.mo Sig. Principe volle richiamarlo in tema, giachè d'altr'istrumenti si parlava, ciò è di tasto. Poi si andò tutti a veder gl'istrumenti del Ser.mo Sig. Principe, e Bartolo Cristofori in spiegazioni si lasciava andare, in spezial modo per quelli nuovi ⁽²⁵⁾. Quando lasciai le stanze del Ser.mo Sig. Principe era già bujo, e fuora pioveva [tanto] che mi bagnai tutto intero » ⁽²⁶⁾.

E' certo, dopo aver letto le precise dichiarazioni del Casini, che le musiche contenute nel nostro manoscritto — e, particolarmente, i Mottetti per la Quaresima e i Responsorii della Settimana Santa — sono proprio quelle di cui si parla nella « memoria ».

Ciò ci assicura, dunque, che Scarlatti compose quelle pagine nei primi mesi del 1708, a meno che non si voglia pensare che il maestro palermitano avesse ultimato tali composizioni già in precedenza — magari a Roma, su commissione di Clemente XI — per poi inviarle anche a Firenze.

Ma siamo propensi a ritenere più valida la prima tesi, forti anche della dichiarazione del Casini: « *facendo comporre le musiche al detto Sig. Scarlatti* ». Esula naturalmente da queste riflessioni il *Salmo 50 di David* in Mi minore, dal momento che reca la data del 1705. Ciò non esclude, però, che anche il suddetto Salmo, legato com'è ad un complesso unitario di composizioni, destinate « al tempo di penitenza e di tenebre », sia stato inviato al Principe Ferdinando, assieme a tutto il resto; e la stessa data « 1705 » potrebbe essere stata segnata col proposito « onesto » di indicare che quel Salmo era già stato composto tre anni prima. L'invio, in questo caso, ci assicurerebbe

che Scarlatti reputava tale suo lavoro come meritevole di comparire sotto gli occhi dell'esigentissimo Ferdinando, il quale, come si è visto nell'epistolario, aveva più volte richiesto e gradito l'« omaggio » di qualche composizione del maestro siciliano, precedentemente salutata con successo altrove (ciò che era avvenuto, ad esempio, per l'Oratorio su testo del cardinale Ottoboni e per la « Serenata epitalamica », inviati, rispettivamente, nell'aprile del 1703 e nel settembre del 1705).

In effetti, il Salmo in Mi minore — scelto per la commemorazione senese del terzo centenario della nascita di Alessandro Scarlatti, a chiusura della XVII « Settimana » — si presenta a noi come lavoro di altissimo pregio, soprattutto per quel senso di profonda religiosità che circola in tutta l'opera, con momenti di sentita commozione. Il canto del Soprano solista, cui è affidato il maggior sforzo discorsivo, non accondiscende che molto di rado agli « svolazzi canori », ossequienti alla moda di quel tempo; e anche agli stessi passaggi di bravura Scarlatti, con encomiabile responsabilità artistica, ha inteso donare un'ossatura, un contenuto atto a superare la tentazione della vuota esteriorità.

Gli accorati accenti del Soprano trovano eco nei versetti affidati ai *Soli* del Coro, i quali ci appaiono come gli squarci più validi ad esprimere tutta la mestizia umana, animata dalla speranza nel perdono divino. Il Coro, in misura maggiore, nelle frequenti ma brevi entrate, sottolinea questo alto senso drammatico; e la pagina musicale pare arricchirsi allora di un « qualcosa » che non trova esauriente « giustificazione » nella pur magistrale fattura armonico-contrappuntistica, ma, forse, in quell'intimo senso d'umana poesia, che richiede tutta la partecipazione spirituale dell'autore, e che proprio alla sua onesta umiltà si appella, per carpire e « restituire », in forma d'arte, il misterioso travaglio della vita e del nostro destino.

Gli Archi, trattati con evidente abilità, si uniscono alle voci in queste implorazioni, contribuendo efficacemente non soltanto all'architettura dell'opera, ma anche e soprattutto a mettere in risalto i più vari e mutevoli sentimenti che agitano il canto, ora dei solisti, ora della massa corale; quando giuocando



IL PRINCIPE FERDINANDO DE' MEDICI

l'« Orfeo dei principi »

(da una stampa del 1714).

ad imitazione con le voci, quando raccogliendo le sonorità in andamenti accordali, dove la ricchezza armonica di Scarlatti trova l'occasione per manifestarsi con mirabile potenza.

Conclude il Salmo un *Gloria* festoso: i quattro Soprani, voluti dall'autore prima del versetto finale, e sostenuti soltanto dall'organo, si rincorrono in un giuoco imitativo esultante, alla cui conclusione tutte le voci e tutti gli strumenti si uniscono in serena preghiera, quasi per affermare, con la gloria perenne alla Trinità, anche la fede certa del mondo terreno nella redenzione.

Ma il Salmo in Mi minore non è certo la sola opera che rende prezioso e remunerativo l'esame del manoscritto bolognese; basterebbe pensare che di tutte le composizioni che abbiamo elencato, e che precedono le due versioni del *Salmo 50 di David*, non ci sono pervenute, per quanto ci è dato di sapere, altre copie.

A conclusione del nostro studio, desideriamo porre un accento particolare sulle musiche polifoniche di stile severo, e cioè sui Mottetti quaresimali e sui Responsorii della Settimana Santa; anche perchè tali musiche sono valide a tener desto il nostro più vivo interesse e, diciamolo pure, ad appagare una legittima, sana curiosità, essendo rimasto ancora quasi completamente all'oscuro questo aspetto dell'arte scarlattiana: l'aspetto che non è certo il più trascurabile, dal momento che ci offre proprio quel severo stile polifonico a cui Scarlatti non si accostò per caso o marginalmente, bensì per spontaneo impulso d'arte e per intima convinzione.

Scarlatti credeva in quello che chiamò « *lo stile sodo alla Palestrina* »; lo reputava, oltre tutto, « *un purgatissimo compiacimento dell'arte speculativa del comporre* », una fonte preziosa d'insegnamento e un motivo continuo di elevazione spirituale.

E, in effetti, l'incontro con i suoi Madrigali, con i Mottetti, con le Messe e con i Responsorii ci ha riservato piacevoli sorprese, non soltanto per la ricchezza tecnica ed espressiva e per la validità delle composizioni corali esaminate, bensì per la significativa indicazione che quei pezzi ci danno, a vantaggio

di una più esatta conoscenza circa il formarsi della personalità artistica del maestro siciliano.

La lettura attenta di quelle pagine ci ha dato un'ulteriore riprova per nutrire noi il fermo convincimento che Scarlatti crebbe più alla scuola rigorosa della sana tradizione polifonica, del Madrigale e del Mottetto rinascimentali, che non a quella monodica, al suo tempo imperante, della Cantata barocca. Se sullo schema di quest'ultima forma musicale imposterà poi la maggior parte della sua più alta produzione artistica — con una influenza diretta sullo stesso Melodramma, dove gli « ariosi » si arricchiscono di nuove possibilità d'espressione (tramite anche la definitiva quadratura che la forma « aria con da-capo » aveva trovato, proprio per merito di Scarlatti) — ciò si deve valutare soltanto alla luce del particolare periodo storico in cui si trovò a vivere e ad operare il grande palermitano.

In ultima analisi, molte delle più importanti e decisive innovazioni che Scarlatti recò non soltanto al Melodramma, ma anche all'Oratorio, alla Passione e al Salmo, ricevono plausibile « giustificazione », considerando Scarlatti un profondo conoscitore della tradizione polifonica a lui precedente.

Il sapiente e sempre controllato andamento contrappuntistico, valido a mettere in risalto quando una frase, quando soltanto un accento o un « respiro » di una voce, con la rapida e intima comunicativa propria di un bassorilievo su un'austera architettura di stile unitario, conduce poi Scarlatti ad accostarsi alla stessa partitura orchestrale con un senso di schietta responsabilità artistica. La funzione del semplice accompagnamento strumentale, schiavo o perlomeno condizionato agli svolazzi canori dei vari « virtuosi » e « virtuose » di quel tempo, non si riscontra che molto di rado in Scarlatti: così gli strumenti acquistano colore e significato precisi, e vengono ad accrescere, e talvolta a sostituire, la potenza espressiva del canto, anche quando questo ultimo si riduce ad una forma di semplice « recitativo ».

V'è, poi, la mirabile ricchezza armonica che anima le varie composizioni, e che immerge ogni pagina nell'atmosfera più consona al suo particolare momento espressivo. E, anche per

queste esperienze armoniche — che vanno ben oltre ai normali impasti di quel tempo (fino a diventare, talvolta, autentiche, sconcertanti arditezze) — gioverà riandare ai brani polifonici del maestro siciliano, in cui si riscontrano, anche sotto questo aspetto, squisite finezze, con imprevedibili procedimenti armonici.

Ma, nonostante ogni audacia di ricerca nell'invenzione, Scarlatti non volle mai rinunciare, con lo spirito dell'artista alacre e vigilantissimo, alla fresca spontaneità, alla chiarezza e all'equilibrio del linguaggio musicale.

Luigi Ronga, vent'anni fa, riprendendo quanto aveva messo in luce sull'argomento il Dent ⁽²⁷⁾, chiudeva un suo saggio su Alessandro Scarlatti, con l'invito agli studiosi a considerare con attenzione le poche, essenziali parole del maestro siciliano, con le quali soleva esprimere il suo altissimo giudizio su musiche sottoposte al suo esame; Scarlatti non adduceva motivi dottrinarii, ma « *perchè fa buon sentire* », diceva. Queste parole, concludeva il Ronga, sono da considerarsi come un simbolo di verità semplice, cordiale e umana ⁽²⁸⁾.

E noi troviamo, ora, che quella frase si arricchisce e si nobilita ancora di più, se accostata ad altre, più larghe di suggerimenti estetici. Nelle lettere che Scarlatti scrisse a Ferdinando, abbiamo trovato più passi validi a fornirci indicazioni preziose in proposito. Ma preferiamo riprendere ancora, e soltanto, quella lettera, pervenutaci trascritta nella « memoria » del Casini, con cui Scarlatti inviò a Firenze le sue musiche per il tempo di Quaresima e di Passione; e, precisamente, nel punto dove si riceve la più esauriente informazione circa l'ideale estetico del palermitano: « *stimai sempre giusto et onorevole per un Musico usar quello stile e quelle Armonie che di caso in caso si rendono necessarie, per lo miglior servizio dell'Arte, anche rinunciando al dilettevole gioco or delle voci virtuose or delli strumenti* ».

Ci sembra di scorgere fra le righe di codesta frase anche un'amara riflessione sul costume musicale del tempo; l'accenno a voler rinunciare « *al dilettevole gioco delle voci virtuose* » fa immediatamente pensare a quei cantanti di grido, alle cui bizzarre esigenze — tutt'altro che artistiche! — si andava

sempre più condizionando l'attività dei compositori, specie nella forma Melodramma.

Forse Scarlatti si trovò, allora, pressochè solo a combattere per la giusta causa. Le sue mirabili innovazioni condussero sì il teatro ad una concezione drammatica di nitido rilievo, ma da essa poi si allontanarono quasi tutti gli operisti, troppo deboli per non indulgere al gusto di moda; ma ad essa dovranno poi tornare — come osserva il Ronga — personalità di forte temperamento drammatico, quali Jommelli, Traetta e lo stesso Gluck, per trovare le più valide premesse di sane e decisive riforme.

Il forte senso di religiosità che animò Scarlatti, e che non soltanto è espresso nei suoi splendidi Oratorii, nei Salmi, nelle Messe e nei Mottetti, ma nella stessa serietà del lavoro, « nella distinzione ispirata e suprema di tutta l'arte sua » (29), condusse il maestro palermitano a rifugiarsi spesso nella polifonia sacra (forse un po' per tornare alla più umile e raccolta espressione musicale, al di fuori e contro le mode del suo tempo), coltivando le forme antiche con ammirevole sapienza, non disgiunta da un vivo desiderio di rinnovamento, specie sotto il profilo armonico. In questo senso, gli furono autorevoli compagni altri tre musicisti « protetti » dal Principe Ferdinando: il fiorentino Giovanni Maria Casini, il pisano Giovanni Carlo Maria Clari e il bolognese Giacomo Antonio Perti, dei quali ancora, e a torto, ben poco è stato detto, rimanendo addirittura obliata gran parte della loro produzione sacra, giacente negli archivi di Firenze (S. Maria del Fiore), di Pistoia (Cattedrale) e di Bologna (S. Petronio).

« *Questo è tempo di penitenza e di tenebre e, per i devoti, di severità e di humile raccoglimento* ». Le musiche per la Quaresima e per la Settimana Santa, contenute nel manoscritto bolognese, hanno dunque questa significativa premessa dello stesso Scarlatti: utile non soltanto per una sana valutazione estetica, ma anche per la stessa interpretazione espressiva dei vari brani.

I Mottetti quaresimali sono trattati, in genere, col più ampio respiro, favorendo ricche e « sode » architetture; tanto

che il linguaggio musicale trova modo di imporsi con sicura immediatezza, soprattutto per quell'accorata, intima poesia che non viene mai meno, anche quando l'impiego di particolari armonie e contrappunti — con procedimenti che hanno talvolta sapore di sconcertante modernità — avrebbe potuto far scattare nell'autore il desiderio della mera ricerca tecnica. Dopo parti di stile fugato, che scorrono magistralmente, suggerendo l'ambiente sonoro e il giuoco contrappuntistico proprio di un Ricercare per organo, le voci si raccolgono come in una preghiera corale di un popolo devoto, animato dalla speranza e dalla fede.

Nei Responsorii si avverte, in misura ancora maggior, quel senso drammatico e religioso che ci pare costituisca la nota fondamentale della personalità scarlattiana. La forma Responsorio, accogliendo in sè stessa gli elementi essenziali di un breve ma compiuto dramma — con la narrazione cruda degli avvenimenti da parte di uno « storico » immaginario, e con la diretta partecipazione del singolo personaggio — ha offerto a Scarlatti l'occasione per toccare i vertici più sublimi della sua arte polifonica; vertici raggiunti con i mezzi più semplici, rinunciando ad ogni richiamo « esteriore », e puntando allo stretto connubio della tecnica con l'espressione, la quale non accusa mai insufficienza o retorica, proprio per la profonda partecipazione, umana ed artistica, dell'autore.

Basterà citare, per tutti, il 5° Responsorio della Parasceve — *Tenebrae factae sunt* — dove si narra la morte di Cristo. Le parti « narrative », affidate a tutte le voci del coro — con un incedere quasi pesante, che suggerisce doloroso sbigottimento — sono due volte interrotte dal canto del tenore solista che impersona Gesù sulla croce, e che si rivolge al Padre, prima di morire, con accenti carichi di timore e di speranza insieme. Poi il drammatico *Et inclinato capite* (anche la melodia si « inclina », scendendo dall'acuto al grave), alla cui chiusura, dopo un respiro angoscioso, la terribilità dell'*emisit spiritum*, con la parte del contralto in leggero rilievo sulle altre.

L'assenza dell'organo è, in questo caso, assai consigliabile. L'aveva capito il grande Scarlatti, che tenne a scrivere appunto:

« Se piacerà, li Responsi potranno trovar sostegno nel basso per l'Organo, quantunque le voci in solitudine mi sembrino talvolta più convenienti al dramma del Redentore, che fu senza sostegno, solo e rinnegato ». Tanta fu la partecipazione spirituale di Alessandro Scarlatti!

Non ci meraviglia quindi il trovare nelle lettere del maestro palermitano frasi come questa: « confesso il mio debole: in alcuni punti, mentre stavo adattandovi le note, ho pianto! ». E a noi, che ci accostiamo a distanza di due secoli e mezzo a queste sue musiche, prende un nodo di sincera commozione, e l'omaggio che ci sentiamo di rendere ad Alessandro Scarlatti è dettato da un interiore bisogno di onorare uno dei più grandi musicisti di tutti i tempi, che in ogni genere e forma dell'arte musicale seppe distinguersi per altezza di pensiero e per profondità di sentimento.

N O T E

(¹) M. Fabbri ha incluso nella citata sua monografia tutto il carteggio fra il Principe Ferdinando e Alessandro Scarlatti (N.d.R.).

(²) C. Schmidl, *Dizionario Universale dei Musicisti*, Vol. II, pag. 459.

(³) Ci è gradita l'occasione per porgere i nostri più sentiti ringraziamenti e i sensi della nostra riconoscenza alla Sig.na Tosca Pareschi, archivista dell'Accademia Filarmonica di Bologna, che ci ha prestato ogni aiuto e ogni facilitazione per il lavoro sul manoscritto scarlattiano.

(⁴) Petronio Minozzi deve essere stato, per alcun tempo, il possessore del manoscritto. Sarebbe interessante sapere se egli fu un musicista (il che è assai probabile) e il periodo in cui visse. Nessuno dei repertori biografici da noi consultati ci ha fornito una qualsiasi notizia su di lui.

(⁵) La scrittura del manoscritto rivela due « mani » diverse; una di queste — presente in poche pagine — ha un andamento « rapido » che fa persino pensare a quello dello stesso Scarlatti. Le carte scritte da questa « mano » sono le seguenti: cc. 1r-4v.; 113r-115v.; 151r-158v.; 177r-180v.

(⁶) M. Fabbri ha interamente trascritto tutta questa parte.

(⁷) Di questa parte M. Fabbri ha trascritto ed elaborato la *Prima Lezione per la FERIA V in CoENA DOMINI*.

(⁸) Di questa parte M. Fabbri ha trascritto i Responsori: *In Monte Oliveti, Amicus meus, Unus ex discipulis, Tristis est anima mea, Velum templi, Tenebrae factae sunt, Caligaverunt oculi mei, Plange quasi Virgo, Ecce quomodo moritur.*

(⁹) Di questo Salmo hanno curato la revisione Mario Fabbri (*trascrizione e interpretazione dinamica*) e Clemente Terni (*realizzazione del b. c. per l'organo*).

(¹⁰) E. J. Dent, *Alessandro Scarlatti: His Life and Works*, London, E. Arnold, 1905.

(¹¹) Il Dent cita, dell'Archivio dell'Acc. Filarm. di Bologna, le « arie » scarlattiane: *Cerca nel cor di mille* (autografo datato 10 agosto 1706) e *Quando amor vuol ferirmi* (incompleto).

(¹²) E. J. Dent, *Op. cit.*, pag. 231.

(¹³) E. J. Dent, *Op. cit.*, pag. 136, nota 2.

(¹⁴) Vedi a c. 17r.

(¹⁵) La prima volta che accanto al nome del maestro appare il titolo di *Cavaliere* è nel libretto del *Carlo Re d'Alemagna*, rappresentato a Napoli nel 1716. Probabilmente gli fu concesso questo titolo avendo composto, nello stesso anno, la *Serenata delle Stagioni* per la nascita dell'Arciduca Leopoldo.

(¹⁶) Archivio di Stato di Firenze: *Archivio Mediceo - Filza 5904 - Lettera n. 40.*

(¹⁷) Giovanni M. Casini nacque a Firenze il 16 dicembre 1652 e vi morì il 24 febbraio 1719. Fu allievo di Francesco Nigetti. Dopo essere stato 2° organista di S. Maria del Fiore, Casini ottenne, nel 1686, la nomina di 1° organista. Nel 1699 fu eletto Canonico del Duomo. Fu anche Maestro di cappella di Violante Beatrice di Baviera (moglie del Principe Ferdinando) e organista della Corte medicea. Ebbe, quali allievi, Tommaso Redi, Francesco M. Veracini e, molto probabilmente, anche Domenico Zipoli.

(¹⁸) La data segnata dal Casini corrisponde — secondo il calendario « normale » — al 13 febbraio 1708. E' noto che il calendario « di stile fiorentino » soleva far iniziare l'anno col 25 marzo. Lo « stile fiorentino » fu usato fino al 1750.

(¹⁹) Questa stessa frase (« *stile sodo alla Palestrina* ») la troviamo usata anche dal Principe Ferdinando; scrivendo a Giuseppe Corso Celani, in data 26 dicembre 1690, il Principe dice fra l'altro: « *Et tanto questo Salmo quanto li Responsorij suddetti, goderò che siano composti pure con stile sodo alla Palestrina* ». (Vedi *Arch. Med. - Filza 5877*).

(²⁰) Con *tempo di Penitenza*, Scarlatti intende la Quaresima; mentre con *tempo di tenebre* egli vuole indicare la Settimana Santa. Probabilmente la sua bella espressione trova origine nel testo del 5° Responsorio della Parasceve: *Tenebrae factae sunt.*

Cherubini è quasi testimonio oculare delle dimostrazioni e dei dibattiti per cui l'editto di Luigi XIII, consacrante alla Vergine il regno di Francia, viene abrogato; la proibizione dell'abito talare confermata; gli arredi delle chiese confiscati, venduti o fusi per procurarsi cannoni. 1793: con ogni probabilità Cherubini, insieme con migliaia e migliaia di parigini, assiste il 10 novembre alla festa della dea Ragione, tenuta nella cattedrale di Notre-Dame con intervento del corpo di ballo dell'Opera. 1795: mentre Cherubini attende alla composizione del *Canto funebre sulla morte del generale Hoche* e di altri lavori a carattere ufficiale, la Convenzione, impressionata dalle sommosse in Vandea e dal fondamentale attaccamento del popolo alla religione dei padri, proclama la libertà dei culti e la restituzione delle chiese ai preti, sia « costituzionali » che « refrattari ». 1801; Cherubini è ormai considerato il primo operista di Francia e Napoleone, assunto a dominatore dello Stato, stipula un Concordato (o Convenzione di Messidoro) con il nuovo Papa Pio VII; sicchè la religione cattolica riprende i suoi riti come prima della Rivoluzione. 1808; il maestro fiorentino si trova quasi interamente escluso dalla vita musicale di Francia proprio in causa dei suoi scontri personali con Bonaparte allorchè questi, in seguito ad attriti con la Santa Sede per via del blocco contro l'Inghilterra, fa arrestare e tradurre prigioniero a Savona il Pontefice. 1811-1812: Cherubini continua a tenersi nell'ombra e vive esclusivamente con il magro stipendio del Conservatorio; Napoleone, intanto, ha portato al massimo grado il suo dissidio con la Chiesa e neanche attraverso la convocazione di un Concilio è riuscito a piegare il Papa e a sedare le inquietudini dei credenti. 1815: il Congresso di Vienna restaura lo Stato pontificio; in Francia la dinastia dei Borboni riprende a regnare « per diritto divino ».

Oltre ai suaccennati eventi di natura propriamente politica, eventi in cui Cherubini è stato, si può dire, coinvolto direttamente, come persona fisica; si sono poi svolte, dal 1770 al 1836, infinite manifestazioni di pensiero, proposte, polemiche, affermazioni di principii, dimostrazioni argomentate o intuiti-

zioni di natura poetica. C'è stato tutto il movimento del romanticismo tedesco, riportato in Francia da Madame de Staël, con le sue concezioni panteistiche e la sua religione della natura. C'è stata la pubblicazione, nel 1802, del *Genio del cristianesimo*, con la sua rivendicazione, alla dottrina cristiana, non solo delle più pure glorie morali, ma altresì delle glorie artistiche e politiche; c'è stato ancora, nel 1809, per opera dello stesso Chateaubriand l'uscita dei *Martiri*, questo antico *best-seller*, inteso a provare come la religione di Gesù, assai meglio che le religioni pagane, sia favorevole « allo sviluppo dei caratteri e al giuoco delle passioni nell'epopea ». Nel 1817 e nel 1819 rispettivamente (ossia a poco più di vent'anni dalle soppressioni rivoluzionarie) escono il *Saggio sull'indifferenza in materia di religione* dell'abate Lammenais e il trattatello *Del Papa* di Joseph De Maistre. Nel *Saggio sull'indifferenza in materia di religione* si tende a dimostrare l'esistenza di Dio attraverso la constatazione del « consenso universale », si cerca di identificare la religione con la « legge eterna dell'umanità » e si stabilisce una specie di equazione tra la fede nel dogma e la fede nell'arte e nei principii morali.

In meno di mezzo secolo (e qui ci restringiamo a poche esemplificazioni) la vita religiosa, l'attività religiosa, il pensiero religioso e le apparenze stesse del culto hanno dunque subito le più profonde modificazioni, hanno attraversato momenti di crisi radicale per poi restituirsi a una costante immutabile. Cherubini, uomo attentissimo ai cosiddetti « movimenti d'idee », temperamento riflessivo e, nello stesso tempo prontamente impressionabile; uomo curioso di conoscere, sempre in contatto con letterati, pensatori, profeti dell'età sua (si ricordi l'amicizia con Saint-Simon e il grande interesse palesato per le teorie umanitarie di lui), Cherubini, protagonista di una vera e propria « sommossa melodrammatica », è naturale che abbia rispecchiato anche nel campo della musica sacra, da una parte le caratteristiche di quella sua natura assetata, da un'altra parte le testimonianze di quanto aveva, personalmente, vissuto.

Se poi consideriamo l'itinerario cronologico della sua attività nel campo della musica religiosa, noi riusciamo a ricostruire, più o meno, anche un processo indiziario del suo atteggiamento in materia.

All'epoca dei primi studi, sia quelli preliminari con i due Felici, sia quelli più avanzati alla scuola del Sarti, in Bologna e in Milano, egli, da buon alunno « settecentista », ha ricevuto un'educazione specifica nel settore sacro. L'insegnamento musicale, a quel tempo, non conosceva nè specializzazioni nè generalizzazioni. C'era tre branche del sapere, la composizione religiosa, la composizione melodrammatica, la composizione strumentale, e ogni giovane veniva educato alla loro conoscenza ed alla loro pratica. Per questo, e per un certo concetto universale dell'arte della musica, è raro trovare nel Settecento un maestro che non abbia scritto in tutti e tre i generi. Il caso di Durante, astenutosi tutta la vita dai contatti teatrali, è un caso quasi unico: mentre i casi di altri, come Tartini, Nardini, Locatelli etc., si spiegano col fatto che quelli erano, prima di tutto, *virtuosi* del violino e, prima di tutto, dovevano pensare a rifornirsi di materiale per i propri concerti, scrivendo musiche ove essi potessero avere una parte preponderante.

Cherubini pertanto, riceve una specifica istruzione nel settore della musica sacra, in un momento in cui questo tipo di composizione, più che una tecnica speciale e tanto meno un'estetica speciale, veniva considerato un ottimo mezzo per fare del contrappunto. Quando poi il Sarti, suo secondo e più importante maestro, concorse, da Bologna, al posto di maestro di cappella nel Duomo di Milano, ecco che il nostro futuro granduomo si trovò ancor più implicato nel mondo della musica da chiesa. Perchè, sul principio, mentre il Sarti doveva preparare e andava preparando i saggi d'esame richiesti dal Capitolo milanese (Cori liberi a otto voci, cori a quattro e a cinque su frammenti di canto gregoriano etcv.) è naturale ch'egli seguisse da presso quei particolari lavori del suo maestro. Quando poi il Sarti vinse il concorso e si stabilì a Milano tirandosi dietro l'allievo prediletto, è più che probabile che si facesse aiutare

da lui nel produrre a getto continuo la grande copia di Messe, di Mottetti, di Vesperì e simili richiesta dalle esigenze del suo ufficio. Delle opere religiose del Sarti qualcuna è stata tratta in luce ⁽¹⁾: inoltre, una *fuga* vocale a otto voci, tolta dalla Messa con cui il maestro di Faenza si presentò al concorso, venne inclusa da Cherubini, a mo' di esempio, nel suo famoso *Trattato di Contrappunto e fuga* ⁽²⁾. Tali opere di Giuseppe Sarti dimostrano una « mano » di prim'ordine e fanno vedere come quel maestro, soprattutto celebrato nel campo dell'opera buffa, sapesse, se necessario, comporre con estrema facilità nel genere polifonico.

In quanto all'espressione è un'altra cosa: pel Sarti, la parola *Amen* o la parola *Gloria*, le frasi *Descendit de coelo* o *Salve regina, mater misericordiae*, sembran puri pretesti per mettere in moto le macchine del contrappunto. Per le quali macchine è certo che Cherubini, allora fra i diciotto e i vent'anni, dovesse provare una sconfinata ammirazione. I problemi tecnici lo interessavano già da allora, per quel certo aspetto della sua mente tutto volto all'osservazione e al calcolo di natura scientifica.

Fatto sta che, mentre ignoriamo se fra le molte composizioni messe insieme dal Sarti per la Cappella del Duomo milanese, non esista qualcuna, almeno parzialmente dovuta a Cherubini, sappiamo che costui, sin da quegli anni ebbe in mente di scrivere un *Credo* a otto voci, in due cori, forse per emulare quanto il suo maestro aveva fatto nella « Messa di concorso » e in altri analoghi lavori.

Ecco però che quando il Sarti decadde dalla sua carica in Duomo e fu ripreso nel turbine dell'attività teatrale (correre da una « piazza » all'altra a musicar libretti seri o buffi) Cherubini seguì le sue orme e, poichè insieme coi *canoni vocali*, insieme con

⁽¹⁾ Vedi l'esaurientissimo elenco compilato da Claudio Sartori in *Le musiche della Cappella del Duomo di Milano*, a cura della Ven. Fabbrica del Duomo, Milano, 1957.

⁽²⁾ Sia detto ancora una volta che codesto Trattato, a parte qualche esempio e qualche orientamento di carattere generale *non* è opera di Cherubini bensì dei suoi allievi: primo fra tutti Halévy.

gli stretti, gli aggravamenti e via via, aveva studiato a fondo anche lo stile drammatico, iniziò senz'altro la carriera dell'opera. Di un « Cherubini sacro » non c'è più notizia fino al 1806 (l'anno di *Faniska*) quando il *Credo*, incominciato o almeno vagheggiato a Milano, si trovò compiuto. Nel frattempo, come abbiám visto, mille catastrofi e mille mutazioni s'erano rovesciate sull'Europa. Nel 1792 Cherubini aveva soggiornato nella Certosa di Gaillon, in Normandia, incontrando soltanto l'ombra dei monaci, che la Rivoluzione aveva giustiziati o dispersi. Nel 1794 s'era sposato con Cécile Tourette e le nozze, dopo l'ufficial cerimonia all'albero della libertà, eran state celebrate secondo il rito cattolico, in una cantina, per parte di un prete clandestino, uno di quelli che circolavano in abito borghese, spesso in berretto grigio, con un pacco d'ostie consacrate in tasca e l'ombra della ghigliottina incomben- te a ogni passo. Nell'istesso anno o nell'anno precedente, componendo l'opera *Elisa o il Monte San Bernardo*, l'ascetica cornice entro cui vien raccolta la vicenda scenica, il mondo del sacro ospizio alpestre, le figure stesse del Priore e dei suoi Canonici (effettivi personaggi del melodramma) lo avevan richiamato a pensieri e a immagini di contenuto religioso. I cori di monaci, la preghiera alla pace che chiude il primo atto, pur evitando di abbandonare lo stile rappresentativo e, tanto meno, di introdurre nell'opera, con scarso senso di purezza, andamenti caratteristici della composizione sacra, rivelarono, tuttavia, una sincera adesione al soggetto proposto, un chiaro senso di aspirazione al trascendente.

Quali pensieri abbiano guidato Cherubini a portare avanti il suo *Credo* in mezzo alle preoccupazioni melodrammatiche, ai contrasti con Napoleone, alle dure vicende del Conservatorio, alle fatiche e agli impegni del viaggio a Vienna, è difficile stabilire. Fu conseguenza di quei soprassalti che, così spesso, prendon persone anche lontane da consuetudini religiose; fu semplice piacere di provarsi in un modo di scrittura arduo e problematico; fu pura nostalgia di tempi passati?

Fatto sta che, quando nell'autunno 1808 Cherubini si trova al culmine della sua crisi, tagliato fuori da ogni possibilità

pratica in causa dell'urto con Napoleone ed è ormai deciso a lasciar la musica per la botanica; quando, nell'autunno 1808, confinato in Belgio nei possedimenti della principessa Caraman-Chimay, i fabbricieri di una chiesa di campagna gli chiedono di comporre una Messa per la festa di Santa Cecilia, egli appare perfettamente attrezzato a quel compito. Se abbia seguito e studiato, prima di allora, le composizioni sacre di Haydn e di Mozart e degli ultimi napoletani, conta ben poco. E' certo che nel '29, data la continua frequentazione del violinista Baillot e dei suoi colleghi, egli dovesse conoscer molto bene il repertorio quartettistico dei maestri germanici; eppure, nei Quartetti da lui scritti a partire da quella data, non v'è la minima traccia di influenze beethoveniane, mozartiane, haydniane e simili.

Evidentemente, egli aveva meditato a lungo, come suo costume, anche sui problemi della musica sacra e s'era fatto idealmente un suo stile, senza curarsi di sapere se mai lo avrebbe applicato. La pacatezza agreste della Messa a tre voci in *fa magg.* (la Messa, appunto, di Chimay), quel suo tono astratto, di cosa, in fondo, non destinata ad esser mai eseguita; quell'intimismo cromatico e quel che di favoloso, sprigionantesi per esempio dall'inizio del *Gloria*, quando il canto di giubilazione torna ad essere il canto angelico della notte di Natale; stanno, nel campo della musica da chiesa, come gli ostinati furori di *Medea* erano stati nel campo della musica di teatro.

Ch'egli, dopo aver compiuto la Messa in *fa*, diventasse cosciente di un suo nuovo destino e di una sua nuova, formidabile capacità, è assai probabile; perchè, quando nel 1811, si accinge a comporre una seconda Messa, la grande *Messa da Gloria* in *re minore*, è logico immaginare ch'egli dovesse comprendere come, date le circostanze, far eseguire quell'imponente lavoro sarebbe stato ancor meno possibile che far eseguire un'opera o una Sinfonia. In certo senso, la *Messa in re minore* è il segno meglio indicativo dell'orientamento estetico di Cherubini dopo i fasti melodrammatici del tempo rivoluzionario e dopo il conflitto con Napoleone. Difatti, alla creazione di quella grande opera non presiedette neppure l'umile, esitante invito di qualche con-

tadino; ma soltanto il desiderio di appartarsi in un mondo diverso dal mondo che i suoi occhi vedevano e il desiderio di tentare un nuovo modo per esprimere in suoni, da un lato la gloria, la potenza, il corruccio di Dio e, d'altro lato, la condizione degli uomini davanti all'essere del Creatore. La grandiosità della Messa in *re minore*, che Cherubini potè ascoltare una sola volta dieci anni più tardi, in edizione tutt'altro che ortodossa, contrasta vivamente con il personalismo della Messa in *fa*. Se, in questa, il maestro è quasi esclusivamente un fedele, assorto in solitaria preghiera, nell'altra egli si trova confuso dentro il corpo immenso della collettività cattolica, ossia di un elemento fondamentale nella celebrazione del rito. La liturgia, oltre al resto, è un'azione: azione dei celebranti e degli assistenti; è qualcosa *che si muove*, salendo dalla terra degli uomini al cielo d'Iddio. Negli splendori orchestrali della Messa in *re*, nei suoi terrori e nei suoi abbandoni (si ricordino il *Crucifixus* e l'*Incarnatus*), nelle sue vaste intonazioni corali è rappresentato un carattere essenziale dello spirito religioso, sopra tutto dello spirito religioso cattolico: il senso dell'orbe, della totalità dei credenti, come elementi per natura loro drammatici. Qualcosa, come vedete, che la musica sacra non aveva ancor conosciuto.

Dal 1815, cioè dall'anno in cui Luigi XVIII, restaurato re di Francia, lo chiamò a dirigere la sua Cappella, Cherubini non scrisse più se non per la chiesa. Le brevi pagine destinate agli esami di Conservatorio, la limitatissima collaborazione alla stesura di *Blanche de Provence* (1821) e la rifusione del giovanile *Konkourgi* nell'*Ali Baba* (1833) non rappresentano, infatti, che eventi occasionali. La mente di Cherubini resta tutta occupata dalla composizione religiosa.

E qui, diciamolo pure, la circostanza dell'impiego e del lavoro fisso indusse talvolta nei ritmi prefabbricati della *routine* quell'uomo così antitetico alla mentalità settecentesca. In vent'anni di attività « sacra », Cherubini, a ben guardare, ebbe quattro momenti sublimi. Il primo fu quando le sue fondamentali opinioni e la sua simpatia vivissima per il filosofo re Luigi XVIII, così coraggioso, così saggio, così civile, il re che



ANTONIO BAZZINI

lo aveva chiamato a Corte, non mai alludendo alle passate storie con Napoleone, badando a non confondere il musico con l'antibonapartista, gli dettero gli slanci eccelsi della *Messa in do maggiore*. Il secondo fu quando lo stesso re Luigi XVIII, desiderando ricordare il supplizio del fratello (ma senza rancore, senza ostentazioni, senza più incolpare nessuno) incaricò il maestro di scrivere la *Messa dei morti*. Il *Requiem in do minore* (1816), che è forse, anche al presente, l'opera di Cherubini più conosciuta e più eseguita, questo capolavoro di purezza, dove, con tratto insolito nelle musiche sacre del tempo, i solisti sono assolutamente esclusi, per tal maniera che il suffragio si innalzi anonimo, universale, placato, e l'anima si addentri, pensosa, nel mondo misterioso dei defunti; il *Requiem in do minore* resta, forse, la più alta espressione musicale del genere, oltre ogni età e ogni paese. Il terzo momento cadde in occasione dell'incoronamento di Carlo X nella cattedrale di Reims (1825) e si concretò nella composizione di una *Messa speciale*, nota, generalmente, sotto il nome di *Messe du Sacre*. I pareri intorno a questo lavoro furono e saranno sempre discordi, lamentandosi, da una parte, che la pompa dei suoni discordi con quanto normalmente si intende per « sentimento religioso » (cosa sempre difficile a definirsi) rilevandosi, da un'altra parte, che il carattere cerimoniale, descrittivo e rappresentativo della partitura corrisponde a un intento legittimo e raggiunge del tutto il suo scopo. Comunque, nella *Messe du Sacre* è compreso, a mò di postludio, quella *Marche religieuse* o *Marcia alla Comunione* (vale a dire una sorta di musica di scena, destinata ad accompagnare il cammino del re attraverso il tempio per andare all'altare a comunicarsi) che ha destato perfino l'incondizionata ammirazione di Berlioz e che, prima di *Parsifal*, appare come uno straordinario esempio di interpretazione religiosa a carattere strettamente strumentale.

L'ultimo grande « momento sacro » di Cherubini fu quello in cui, stoicamente, decise di scrivere un *Requiem* dei propri funerali e, volendo essere ben sicuro di non incorrere in censure ecclesiastiche, stabili di impiegarvi un coro per sole voci ma-

schili. Quest'altra grande composizione, datata 1836, non possiede la luminosità della *Messa da morti* in *do minore*. Qualcosa di introverso e inespresso (fors'anche dovuto al timbro un po' uniforme delle voci maschili); certi silenzi dell'orchestra che trasformano il tutto in un puro Coro « a cappella »; le modulazioni sottili e le improvvisi evasioni in toni lontani, certi indugi armonici prima di concludere le frasi e tutto quel che vagamente velato (un canto di morti, talvolta, più che un canto per i morti) fanno comunque del secondo *Requiem* una creazione singolarissima. Non a torto Mendelssohn lo prediligeva e vi avvertiva qualcosa di inusitato, il germe nascosto di ulteriori e imprevedibili sviluppi. L'impostazione del Coro è a tre « parti »; ma talvolta, per suddivisione dei tenori, essa si distinde a quattro.

Secondo una dichiarazione della figlia, Cherubini, senza esser bigotto, fu profondamente religioso. Dalla fede infantile, alquanto meccanica, i casi dell'esistenza è il suo spirito osservatore, la sua mente sempre ansiosa di espandersi lo avevano portato ad una concezione complessa, dove il colloquio fra l'uomo e la divinità si faceva spesso drammatico e dove l'essere umano, prima di spogliarsi per ascendere alla vita eterna, doveva molto soffrire, doveva molto dimenticare, doveva molto lottare contro le nobili parvenze del mondo. Da simile concezione, indubbiamente, nacquero alcune fra le più grandi e le più originali musiche sacre del secolo scorso.

COMPOSITORI SINFONICI E DA CAMERA
DELL' OTTOCENTO ITALIANO

LE DUE VITE ARTISTICHE DI ANTONIO BAZZINI

DI GUGLIELMO BARBLAN

Quando sarà possibile tracciare una storia, e non la solita cronaca raffazzonata su scontati luoghi comuni, dell'Ottocento musicale italiano, giunti al capitolo destinato ad Antonio Bazzini (Brescia 1818-1897) sarà opportuno ricordarsi quanto sul violinista-compositore lombardo testimoniò, nel 1843, Robert Schumann. Lo Schumann dopo averlo ascoltato a Lipsia come esecutore e come compositore, vide nel Bazzini la figura del violinista italiano da contrapporre, per profondità di pensiero e intimità espressiva, al fenomeno Paganini da tre anni scomparso. « Come esecutore — egli scrisse — il Bazzini appartiene certamente ai più eminenti del presente; non conosco nessuno abile come lui nella tecnica accompagnata dalla grazia e dalla pienezza del suono, soprattutto in quanto a purezza e uguaglianza... Egli è italiano in tutto, e nel senso migliore; poichè sembra venire non da un paese di questa terra, ma dalla terra del canto, da una regione sconosciuta eternamente serena... Sia detto in breve, da anni nessun virtuoso mi ha procurato una gioia così intima e momenti così felici ».

Accennando poi al Bazzani compositore, il senso critico del sommo romantico tedesco concludeva col dire che il

« giovane, amabile e grande artista... dal cui sguardo appare la serenità e il desiderio di vita... possiede pure un ingegno evidentemente creatore... l'ha provato chiaramente il suo *Concerto per violino* dove la naturale spontaneità, l'adeguato tecnicismo, il fascino melodico e armonico di molti episodi, costituiscono pregi di cui il gran numero di virtuosi non ha nemmeno l'idea ».

Siffatto giudizio tanto impegnativo ed esaltante da parte di un uomo di genio la cui infallibile preveggenza critica aveva, non molti anni prima, rivelato al mondo l'arte di Chopin, e di lì a poco avrebbe intuito la sboccante grandezza di Brahms, era però destinato ad essere soffocato dagli eventi. Nulla poteva esserci tramandato del Bazzini ecesutore (perchè, per la viva storia dell'interpretazione musicale, il disco è nato così tardi?); e la figura del Bazzini sinfonista e compositore da camera era fatalmente condannata a restare in ombra da quando egli, dopo aver a lungo percorso in giri artistici tutta l'Europa, decise di stabilirsi in questa nostra terra allora dominata dispoticamente dai compositori di teatro e quindi assai diffidente verso tutta la musica che non fosse dedicata al bel canto e a commento di un'azione scenica.

Un po' misteriosa resta la formazione strumentale del Bazzini: l'unico maestro di cui conosciamo il nome è l'oscuro bresciano Faustino Camesani, al quale su gli otto anni fu affidato il ragazzo che un giorno dovrà impressionare Paganini ed entusiasmare lo Schumann. Ma se per il violinista d'eccezione almeno un nome può rivendicare il vanto d'essergli stato guida e certamente preziosa, per il Bazzani compositore neppure quel nome affiora fra i moltissimi con i quali egli ebbe contatti, a cui poter attribuire il merito di avere indirizzato la fantasia del giovane musicista a esprimersi secondo l'ordine tecnico dei canoni classici.

L'illuminante battesimo artistico il violinista lo ricevette sui diciotto anni, quando nel 1836 ebbe la ventura di essere ascoltato, e con interesse, da Paganini allora già ritiratosi

dalla vita concertistica; quella che fu una rivelazione per Paganini non poteva non essere una rivelazione anche per tutti i pubblici d'Europa; e infatti con l'anno successivo, partendo da Milano, ebbe inizio la vasta peregrinazione artistica che tenne il Bazzini lontano dall'Italia per circa un trentennio. Nel prolungato soggiorno di Lipsia, confortato dalle già citate lusinghiere parole dello Schumann, il Bazzini compositore ebbe modo di piegare il proprio estro creativo e la propria mano alle esigenze della tradizione sinfonica e cameristica tedesca; e di questa nobile linfa assorbita alle fonti più elette di una cultura musicale che non aveva rivali, il maestro lombardo darà sicura prova in ispecie attraverso la serie dei suoi futuri quartetti. Venne poi la ancor più vasta e colorita esperienza di Parigi, la metropoli dove confluivano allora le correnti più vive ed accese dell'europeismo musicale; e nei dodici anni in cui vi soggiornò il Bazzini non si limitò a godere i vantaggi che gli procurava la sua fama di violinista principe, ma volle ascoltare, e finemente assimilò le correnti sinfoniche facenti capo ai cenacoli romantici. La dominante figura del Berlioz e quella del Liszt, con l'estetica del sinfonismo « a programma », molto impressionarono la sua fantasia e le *ouvertures* che appartengono al successivo periodo italiano lo dimostreranno.

Nel 1864 Bazzini, ormai quarantaseienne, compie la sua ultima serie di concerti nel nord Europa e rientra definitivamente in patria, nella tranquillità della sua Brescia. Sapiente amministratore delle proprie facoltà, non volle affrontare il fruttifero viaggio in America come fecero i contemporanei Sivioli e Vieuxtemps, o il più giovane Wieniawski; il carattere meditativo, il desiderio di comporre, gli fecero preferire il silenzioso ritiro della provincia natale alle brillanti lusinghe di una ancor luminosa attività concertistica, che veniva sempre più impegnandosi attraverso un virtuosismo ardito ed entusiasmante. Non che il Bazzini compositore non si fosse cimentato con successo anche in codesto genere di musica, dove lo slancio lirico si accompagna ad una inebriante esaltazione delle rischiose

possibilità dello strumento, e la sua ancor nota *Ronde des lutins* e il *Concerto militare* stanno a dimostrarlo : ma la sua anima di musicista riservato e aristocratico che già lo Schumann aveva ben individuato, non gli consentiva di continuare sulla via alla quale aveva dedicato la giovinezza e la prima maturità. Così, nel '64, la città lombarda accoglieva il violinista celebre che concludeva il primo capitolo della propria vita; ed è stata già rilevata la singolare coincidenza storica (A. Toni, *Antonio Bazzini*, editrice Athena, Milano 1946) per cui l'ultimo campione della gloriosa schiera dei violinisti-compositori italiani, che per oltre due secoli avevano dominato le sale europee, rientrava ora nella stessa Brescia dalla quale nei primi decenni del seicento era partito quel Biagio Marini che può essere considerato il primo violinista « virtuoso » e compositore che la storia ricordi.

Nove anni durò il ritiro bresciano, dal 1864 al '73: e fu come l'eremitaggio mistico di un artista che quasi sentiva il dovere di prepararsi ad un apostolato. In quegli anni, accanto agli *otia* creativi che si concretarono nell'opera *Turanda*, nelle due « ouvertures » per il *Saul* di Alfieri e il *Re Lear*, e nei primi quartetti d'archi, il musicista dovette accorgersi che la sua raffinata sensibilità di sinfonista e di quartettista maturata nelle atmosfere di Lipsia e di Parigi, era un messaggio destinato ad avere ben scarsa risonanza nella terra del melodramma, allora travolta dalle gigantesche personalità di Rossini, Bellini, Donizetti, e soggiogata dalla sempre crescente e schiacciante grandezza di Verdi. Ma sentiva anche, il Bazzini, che non si poteva dimenticare un patrimonio nostrano di preziosissima arte qual'era stata la tradizione sei-settecentesca della sonata, del concerto, del quartetto e della sinfonia italiani; e si convinse che codesta tradizione doveva ora rientrare nell'alveo della nostra vita musicale, accanto a quella dell'imperante melodramma. Isolato aristocratico trovò allora altre oasi di aristocrazia del gusto musicale, e furono le due « Società del Quartetto » di Milano e di Firenze, che premiarono ed esegui-

rono sia la forte e drammatica « ouverture » del *Saul* sia gli squisiti quartetti per archi. A Milano codesto gruppo di ammiratori solidali e attivi fu capeggiato dal Boito, da Filippo Filippi, da Alberto Mazzucato allora direttore del Conservatorio; a Firenze dal Basevi, da Girolamo A. Biaggi, da Luigi F. Casamorata, mentre il benemerito editore fiorentino Guidi pubblicava le deliziose partiture dei lavori premiati. Si trattò di una stagione quanto mai eletta negli intenti e altamente provvida per la cultura musicale italiana: una stagione di cui la storia è ancora da fare, ma che certamente tenne desto il terreno per i venienti Martucci, Vanzo, Sgambati, M. E. Bossi e per il futuro nostro Novecento strumentale. Fu, quello attorno al Bazzini, il convito che riscattò dal provincialismo melodrammatico la cultura musicale italiana nei primi decenni della seconda metà dell'Ottocento: e sarebbe bastato che al fervore dell'ingegno, alla saldezza morale di quei pionieri, alla validità dei principî artistici, alla tenacia di un'attività sentita come missione, si fosse aggiunto un adeguato pizzico di genio, perchè la storia della musica europeo potesse aprire un suo capitolo dedicato anche al Romanticismo strumentale italiano.

Per fortuna nostra il Bazzini finì col non sentirsi più artisticamente straniero in patria: infatti Milano, la metropoli che accanto alla cittadella melodrammatica della Scala ospitava con tutta generosità la roccaforte sinfonica della « Società del Quartetto », aprì le porte al maestro bresciano. Il Conservatorio di Musica che mai aveva trascurato la preparazione sinfonica degli alunni (il Museo storico, di recente allestito, allinea le sinfonie composte dagli allievi Ponchielli, Boito, Faccio, Bottesini, M. E. Bossi, Vanzo, fino a Puccini), nel 1873 chiamò il Bazzini alla cattedra di composizione, per affidargli poi, nel 1882, la direzione dell'istituto. E furono proprio codesti gli anni in cui, fra gli allievi, figurano i nomi di Giacomo Puccini, Catalani, Mascagni, M. E. Bossi, V. M. Vanzo, Loporini.

Si apriva dunque per Bazzini una seconda vita artistica: quella del compositore e del didatta. E come fin verso la cinquantina era stato l'acclamato violinista italiano in regioni estere, ora egli diventa fra noi il maestro di un verbo già nostrano ma da tempo caduto in disuso, e che occorreva rinsanguare con le luminose esperienze di quel romanticismo d'oltr'alpe ch'egli aveva vissuto per molti e molti anni in comunità di spiriti. Milano che fu il centro italiano di tale « politica » musicale rinnovatrice, offrì al Bazzini la possibilità perchè codesta sua seconda esistenza d'arte non fosse inferiore alla prima, anche se vissuta nell'intima riservatezza delle aule scolastiche anzichè nello sfarzo delle grandi sale di concerto internazionali. Arrigo Boito aveva sottolineato l'avvento dell'arte severa e nobile del Bazzini con parole profeticamente accese: « L'ora di questi nobili studi è giunta, la fatica è già intrapresa da qualche robusto intelletto. L'epoca musicale sta per mutare... ». Dell'autorevole presenza del Bazzini a Milano, alcuni « avveniristi » cercarono di approfittare per coinvolgere il direttore del Conservatorio nelle polemiche fra wagneriani e verdiani. Fu fatica sprecata: il maestro non solo rimase signorilmente estraneo alle inutili diatribe, ma seguì con sagace interesse la prodigiosa ascesa verdiana. Dopo la prima andata in scena di *Otello* scriveva: « delle 24 recite dell'*Otello* ne ho sentite almeno 16, e da cima a fondo! E, se ci fosse ancora, ci tornerei più d'una volta ».

Al silenzio pioniere del rinnovamento del gusto strumentale italiano non faceva velo, nei suoi giudizi, il meritato trionfo del genio in campo teatrale. Onestamente e con illuminato equilibrio, egli sapeva abbracciare il vasto orizzonte del mondo musicale; senza peraltro rinunciare alla fede nel maturarsi di quella nostrana nuova stagione strumentale per la quale egli aveva sparso sì feconda semente.

GIOVANNI BOTTESINI

(Crema 22 dicembre 1821 - Parma 7 luglio 1889)

DI PIERO SANTI

« Concertista sommo, lo, si disse il Paganini del contrabbasso. Sotto il suo archetto il contrabbasso gemeva, sospirava, tubava, cantava, fremeva, ruggiva, un'orchestra completa con impeti terribili e con sfumature dolcissime. Se la virtuosità rese celebre il concertista e gli procacciò fama e trionfi, nocque in compenso al compositore. L'originalità dell'invenzione non corrisponde nel Bottesini alla spontaneità; versato nella tecnica, abile strumentatore, troppo sovente egli ci si rivela ineguale. L'impazienza faraginososa del concertista traspare nelle evidenti improvvisazioni che sono concessionni al cattivo gusto della folla. Fattosi compositore, il concertista non ha nè tempo, nè voglia di adoperare la lima; sfavilla, raccoglie applausi e passa oltre.

« Il Bottesini può essere riguardato come uno degli ultimi campioni della scuola italiana ligia alle tradizioni del Donizetti. La rivoluzione wagneriana lo ebbe avversario tenace, si era persino accinto a musicare contro i wagneristi una satira di cui lessi il libretto. Negli ultimi anni tuonava violentemente contro costoro ai quali attribuiva tutte le disgrazie proprie e tutti i malanni del Teatro italiano. Rimproverando agli altri l'intolleranza cadeva egli stesso in un'intransigenza furibonda. Considerava intangibili

le forme classiche dell'opera italiana e credeva in buona fede di rammodernarla conferme ai tempi col curarne la fattura contrapuntistica ed orchestrale. Un simile concetto d'arte riduceva l'italianità ad una questione di forma e trascurava la sostanza ».

Una lettura sommaria dell'opera di Giovanni Bottesini non può che confermare esatto, ancor oggi, il giudizio che diede su di lui e sulla sua musica Giuseppe Depanis nel secondo volume di appunti e di ricordi di vita musicale torinese dal 1879 al 1888 ⁽¹⁾, dove si trova, di Bottesini uomo ed artista, l'unico ritratto veramente obiettivo e sereno, scevro da compiacimenti bozzettistici e da intenti celebrativi ⁽²⁾.

Sul virtuosismo sbalorditivo del contrabbassista, sul carattere prestigioso ed esteriore delle sue esecuzioni fanno fede le composizioni che egli dedicò al proprio strumento, ma copiosamente testimoniano anche le critiche e le cronache dell'epoca, e le innumerevoli vignette letterarie e figurative di cui fu fatto oggetto. Nessuna delle quali ad ogni modo, riuscì mai a rendere con altrettanta suggestione lo stupore ed il fascino irresistibile sprigionati dalle esibizioni contrabbassistiche del Bottesini, quanto il mirabile schizzo — piccolo capolavoro di destrezza letteraria — che un altro artista a lui congeniale, Bruno Barilli, pubblicò in non so quale giornale, e poi nuovamente raccolse in due suoi famosi libretti, *Delirama* e *il Sorcio nel violino* ⁽³⁾.

« Niente lo accontentava. Istrione, disseppellitore di effetti sempre più rari e pericolosi, egli si rifaceva sotto, mettendo, di nuovo, tutto a soqquadro per stanare, scuotere e risvegliare il mostro *sedenario*.

« Superando le difficoltà, così, a scalinate; sfasciando piramidi di ottave; sollevando, in burrasca, il suo lento pachiderma sino alle stelle; con uno scrollare avventato, astioso e gigantesco egli frullava l'arco tozzo e formidabile, come una tramontana tempestosa, fra il groviglio dei cordami... ».

E così via. Era questo il carattere delle esecuzioni bottesiniane, che corrispondevano ai gusti dell'epoca, e che trovavano una ragione d'essere in virtù delle difficoltà trascendentali insite

in uno strumento ingrato, forzato ad assumersi prerogative solistiche che per sua natura non possedeva. Bottesini lo sapeva bene: « Il Contrabbasso dunque non deve punto aspirare al vantaggio degli strumenti solisti, a ciò opponendosi non solamente l'irregolarità del suo meccanismo, ma eziandio la gravità de' suoni che lo caratterizzano.... Non s'illuda dunque chi fosse per abbracciare lo studio di questo strumento nella speranza di poter giungere all'esecuzione di pezzi agili e brillanti con purità di suoni, eleganza di colorito e leggerezza d'arco... » (⁴). Ma proprio codeste impossibilità stimolavano poi la bravura dell'esecutore e ne provocavano i prodigi e il successo.

Che la mentalità un po' superficiale del virtuoso finisse per introdursi nelle composizioni del Bottesini, e talvolta per prevalere anche fuori dei lavori per contrabbasso, esplicitamente destinati all'esercizio virtuosistico, non fa meraviglia. « Eppure — scrive ancora il Depanis — il sentimento poetico a tratti sgorgava limpido e puro dalla fantasia del Bottesini. L'invocazione religiosa del primo atto, per restringermi ad *Ero e Leandro*, il declamato di Leandro, l'anacreontica, varii episodi dei due duetti d'amore e la barcarola sono gioielli di melodia espressiva ed appropriata. La dipintura di una notte lunare sul Bosforo con cui si apre il terzo atto è squisita davvero. Pochi tocchi sfumati e l'evocazione diventa perfetta; l'anima delle cose si rivela e ci investe dall'orchestra e dalle sommesse voci del coro che si perdono nella lontananza azzurrina del cielo e del mare » (⁵). Erano, appunto, i momenti in cui l'effetto si affidava alla descrizione pittoresca o alla suggestione poetica. Avveniva allora che l'impressione musicale coincidesse con un abbandono spontaneo dell'animo, con una commozione genuina. Qui la musica di Bottesini attingeva un certo grado di poesia, sia nelle opere religiose (l'oratorio *Getsemani o l'orto degli ulivi* e la *Messa da requiem*), sia in quelle drammatiche, come nei punti dell'*Ero e Leandro* indicati dal Depanis, sia nei lavori sinfonici, appartenenti in massima parte al genere descrittivo (*Sinfonia caratteristica*, *Promenades des ombres*, *Notti arabe*, *Una rêverie*, *Malinconia campestre*, *Serenata al castello medievale*).

Fra questi ultimi è da annoverare anche il preludio *Alba sul Bosforo*, datato Napoli 18 marzo 1881, e quindi posteriore di due anni a quell'*Ero e Leandro* che costituì il maggior successo del compositore, e nella quale, come abbiamo visto, veniva rivissuto musicalmente il medesimo paesaggio, che il Boito, a sua volta, non aveva mancato dall'illustrare poeticamente con la inevitabile rima:

« Risplendon di fosforo
i flutti del Bosforo » (°).

Entro codesti limiti è da comprendere, a nostro avviso, la produzione di Bottesini, specie quella sinfonica, dove il Carniti osserva che il musicista cremasco « emancipandosi dai vieti procedimenti convenzionali, dimostra di subire l'influenza di Berlioz, di Saint-Saëns, di Massenet e di Verdi, e di aspirare ad una forma più complessa ed evoluta, mantenendosi però sempre italiano nella melodia » (').

Alle giuste proporzioni va riportata anche l'affermazione, più volte ripetuta, della grande stima professata verso di lui, come compositore e come direttore d'orchestra, da Giuseppe Verdi, il quale si sarebbe persino giovato di alcuni suoi preziosi suggerimenti (°). Certo Verdi lo apprezzò come musicista e gli si dimostrò amico; alle sue raccomandazioni, quantunque sollecitate dall'interessato stesso (°), dovette Bottesini la nomina a direttore del Conservatorio di Parma nel 1889. Ma che sul valore del compositore e del direttore d'orchestra Verdi non avesse a nutrire qualche riserva, non è da credere.

E' inutile opporre le attestazioni di stima contenute nelle pubbliche manifestazioni di cordoglio in occasione della morte del Bottesini. Allo stesso modo, nulla provano le lettere indirizzate a questi da Verdi. « Hanno molto torto — scrive Verdi a Bottesini da Genova il 4 marzo 1883 — quelli che si permettono di servirsi del mio nome per farmi dire sul conto tuo quello che non ho mai detto, nè potevo dire. Tu sai, e tutti sanno quanta stima io abbia del tuo talento e come compositore

e come concertista. Questa verità a tutti nota, avrebbe dovuto mettere un freno alle lingue pronte a mentire » ⁽¹⁰⁾. In realtà questo era l'unico modo per tranquillizzare Bottesini, ma a noi quella lettera non prova altro che l'esistenza di quelle voci maligne, avessero o meno, esse, un fondamento di verità. Verdi poteva aver espresso verbalmente sul Bottesini giudizi non del tutto favorevoli. Quanto a metterli per iscritto in qualcuna delle sue lettere — e logicamente non si andrà a cercarli proprio in quelle inviate al Bottesini — a parte ogni comprensibile riserbo, non ci fu, per Verdi, motivo di farlo, soprattutto per quanto riguardava la musica del cremasco. Le poche volte però che Verdi nelle sue lettere ebbe a riferirsi al Bottesini le sue espressioni lasciarono trasparire, dietro ogni eventuale moto di simpatia, una certa riserva mentale nei confronti dei valori artistici di lui.

L'unico accenno di Verdi ad un'opera di Bottesini che noi si conosca è contenuto in una lettera al Dott. Cesare Vigna, inviata da Genova il 14 aprile 1879: « ...Le cose musicali non vanno meglio delle politiche, un vero *caos*! Hanno confuso tutto senza badare all'indole e natura nostra! Alcuni teatri si sono sostenuti bene come Milano, Torino, ecc., ma non si produce, vale a dire si produce male. L'opera di Gomez alla Scala *Maria Tudor* è caduta! Altre opere in altri teatri *idem*, meno l'*Ero e Leandro* di Bottesini.... ma sarà poi buona?!!! » ⁽¹¹⁾. A giudicare dai puntini e dai punti esclamativi si direbbe che Verdi nutrisse forti dubbi; e si trattava, si badi, di un'opera che non aveva neppure ascoltato. Dunque un giudizio, tale da disporlo a una certa diffidenza, egli se l'era formato già da prima in base alla precedente produzione del Bottesini.

Maggiori occasioni ebbe Verdi di occuparsi del Bottesini come direttore d'orchestra, soprattutto all'epoca dell'*Aida*, che, come tutti sanno, fu tenuta a battesimo da questi al Cairo il 24 dicembre 1871. Anche qui non devono impressionare le espressioni di gratitudine e di ammirazione rivolte al Bottesini da Verdi, il quale non fu presente nè a questa nè ad altre esecu-

zioni di *Aida* dirette da lui. Invece può essere significativa una lettera indirizzata a Verdi da Teresina Stolz dal Cairo nel 1873, dove, informandolo di una ripresa di *Aida*, scrive: « Bottesini ha diretto con grande impegno, con molta accuratezza, ma è freddo, molle... » (¹²). E' un giudizio della Stolz, ma, comunicato a Verdi, come pensare ch'esso osasse contrastare i sentimenti di questi e non fosse piuttosto l'eco di un'opinione comune?

La scelta del Bottesini come primo direttore di *Aida* non era stata, del resto, voluta da Verdi, nè essa aveva davvero suscitato il suo entusiasmo. Seguiamo infatti la corrispondenza fra Draneth Bey, soprintendente del Teatro del Cairo, e Verdi. Il 24 marzo 1871 Draneth Bey scrive a Verdi per informarlo delle difficili trattative per l'ingaggio della Stolz e di Mariani, e di essersi rivolto al Bottesini in previsione del loro naufragio: « Je me suis adressé aussi pour l'orchestre a Bottesini, j'attends sa réponse » (¹³). Il 30 marzo Verdi risponde: « Aussitôt de retour à Gênes je me suis empressé de parler à Mariani, mais je ne l'ai pas trouvé disposé de venire au Caire. S'il ne change pas d'avis (chose très possible) il ne faut pas compter sur lui, et avant de faire choix d'un Directeur d'orchestre, je prends la liberté de vous prier d'attendre encore un peu de temps, car j'aurai quelqu'un de fort capable à vous proposer » (¹⁴). Il 3 aprile ancora Draneth Bey scrive: « Je vous remercie infiniment des démarches que vous voulez bien faire auprès de Mariani, et des vos conseils relatifs au choix d'un bon chef d'orchestre. Je comprends si bien ce que vous me dites à ce sujet, que j'ai voulu ne m'adresser qu'à des hommes hors ligne, Mariani d'abord avec qui je suis en pourparler, et à défaut de lui Bottesini avec qui je suis à peu près d'accord et avec qui je serais très disposé à conclure, si, comme je le crains, je ne puis arriver à m'entendre avec Mariani. Je vous serai très reconnaissant si vous vouliez bien me donner votre avis sur ce choix. Dans tous le cas, je suis décidé à ne traiter qu'avec talent reconnu, l'expérience des ces deux dernières années m'en faisant une loi, et voulant d'ailleurs satisfaire le goût difficile du public

du Caire. Je crois, du reste, en agissant ainsi, entrer dans vos vues » ⁽¹⁵⁾. E il 13 aprile nuovamente: « Je vous remercie infiniment des démarches que vous avez bien voulu faire auprès de Mariani, sur lequel je ne compte du reste plus guère. Ainsi que j'ai eu l'honneur de vous en informer par une des mes précédentes lettres, je me suis adressé aussi à Bottesini qui vient de m'envoyer le télégramme suivant: « J'accepte engagement offert par votre ordre, et reçu de Marini ». Je lui ai immédiatement répondu que je ne pourrais lui donner une réponse définitive que lorsque je serais en Italie, c'est-à-dire vers la fin de ce mois. Comme, à propos du choix d'un chef d'orchestre, vous m'avez prié de ne rien conclure sans vous avertir, je vous serai très reconnaissant si vous voulez bien m'écrire de suite pour me faire connaître votre opinion à ce sujet, afin que je puisse, en toute connaissance de cause, faire une réponse catégorique à Bottesini dès mon arrivée en Italie » ⁽¹⁶⁾. Bottesini ha dunque ormai accettato; Verdi non osa rifiutarlo, e tuttavia fa capire, senza nominarlo, il 14 aprile, che la distanza fra lui e Mariani è molta, e consiglia Draneht Bey di aspettare ancora ad assumere impegni contrattuali. Un direttore d'orchestra come Bottesini lo si troverà sempre: « Si, comme vous le dites, vous voulez comme chef d'orchestre un talent *reconnu* et sûr, il n'y a absolument que Mariani. Tous les autres, croyez moi, se valent; et si l'expérience faite dans les deux dernières années ne vous a pas satisfait, vous ne le serez pas non plus dans les années suivantes, car vous trouverez à peu près les mêmes qualités et les mêmes défauts dans tous les chefs d'orchestre que vous serez obligé d'engager. Du reste, si vous n'êtes pas trop pressé, Mariani pourrait bien changer d'avis; dans tous les cas, on trouvera toujours un chef d'orchestre » ⁽¹⁷⁾. Ma il 28 dello stesso mese, di fronte all'impazienza di Draneht Bey, Verdi finisce per cedere e per rimettersi alla coscienza di questi: « Je crois décidément qu'il est inutile de songer à Mariani comme chef d'orchestre. Engagez, dans ce cas, celui que vous croyez le *meilleur*, quoique ce *meilleur* soit fort difficile à

trouver. J'aurais bien voulu parler avec vous avant d'engager ce Chef; mais, si vous ne pouvez pas attendre, faites ce que vous croyez utile pour vos affaire » ⁽¹⁸⁾. Quando però più tardi sorgono contestazioni intorno alla scrittura del mezzo-soprano che avrebbe dovuto interpretare Amneris, Verdi non sa trattenersi, e scrive in data 20 luglio: « Mi sia permesso fare un po' di storia di quest'*Aida*... Scrisi quest'Opera per la stagione passata, nè fu per colpa mia se non venne eseguita. Fui pregato differire l'esecuzione un anno dopo: cosa a cui accondiscesi senza difficoltà, benchè mi fosse assai pregiuicevole. Fin dal 5 Gennaio, indicai che la parte d'*Amneris* era scritta per mezzo-soprano..., e più tardi pregavo di non fissare un Direttore d'orchestra senza prevenirmene. Così io speravo sempre aver Mariani. — Intanto che io era in queste trattative si è scritturato altro Direttore, e non si è mai pensato a scritturare un *mezzo-soprano*!! Perchè questo? E perchè, quando si trattava di un'opera **ESPRESSAMENTE** scritta, non si è pensato prima di tutto a provvedere tutti gli elementi di esecuzione che potevano abbisognare? A me sembra strano assai che questo non sia stato fatto, e mi permetta V. E. dirle che non è questa la via per ottenere una buona esecuzione ed un successo » ⁽¹⁹⁾. Infine il primo settembre, pur sempre senza nominare il Bottesini, Verdi confessa che, in mancanza di Mariani, avrebbe preferito come direttore della sua opera Muzio o Faccio: « Il Maestro di mia soddisfazione che avrei voluto mandare al Cairo sarebbe stato veramente Muzio, ed in mancanza di lui il M^o Faccio. Ma credo che ora non potrò contare nè sull'uno nè sull'altro. Ciò è ben doloroso per me, perchè V. E. può esser ben certa che senza una direzione, dirò anzi interpretazione intelligente, sicura e, starei per dire, *devota*, non vi è successo possibile, qualunque siasi la musica. Dirò di più che trattandosi di opera sconosciuta è indispensabile (sia pur valente quanto si voglia il Direttore) conoscere le intenzioni dell'autore. Lo creda alla mia lunga esperienza, ed un po' alle mie abitudini su questo genere di cose » ⁽²⁰⁾.

Come si vede, almeno fino all'*Aida* Verdi non doveva tenere in gran conto il Bottesini quale direttore d'orchestra.

Anche le osservazioni del Bottesini sull'*Aida*, dalle quali Verdi dichiara di voler trarre partito, si riducono, a quanto è dato capire, a delle informazioni sull'effetto prodotto da alcuni particolari del duetto finale dell'opera, espressamente richieste dall'autore. « Bada bene — precisa però Verdi — che io non ti parlo del valore, ma unicamente dell'effetto. Se non m'hai già scritto, scrivimi lungamente su questo, e dimmi pure tutta la verità. Desidero sapere quali sono gli effetti d'orchestra, quali del canto, e soprattutto l'effetto complessivo, ossia quale impressione produce » (21). Bottesini dunque non era tenuto a riferire del valore musicale e drammatico della scena, bensì della sua riuscita fonica e delle reazioni suscitate nel pubblico. Tutte cose di cui Verdi non aveva difficoltà a riconoscere a Bottesini, evidentemente, competenza di giudizio.

Anche alla luce dei suoi rapporti con Verdi, il Bottesini conferma la sua vera statura e il significato della sua figura artistica, quale abbiamo cercato di delineare partendo dalla definizione del Depanis. Col quale vogliamo ancora concludere queste nostre note sul musicista cremasco. « A sufficienza egli si raccomanda alla simpatia dei posteri per quello che fece e per quello che fu e non abbisogna delle iperboli e delle ipocrisie oltraggiose alla memoria dei morti attribuendo loro qualità che non ebbero e non potevano e forse non volevano avere » (22).

NOTE

(1) Giuseppe Depanis, *I Concerti Popolari ed il Teatro Regio di Torino*, 11, 1879-1886. Torino, 1915, pag. 18.

(2) Vedi specialmente: C. Lisei, *Giovanni Bottesini. Cenni biografici*, nella « Gazzetta Musicale di Milano », 1886 (anche in estratto); A. Carniti, *In memoria di Giovanni Bottesini*, Crema, 1922.

(3) Bruno Barilli, *Delirama*, Roma, 1924; *Il Sorcio nel violino*, Milano, 1926.

- (⁴) Giovanni Bottesini, *Metodo di Contrabbasso*, Milano, s. d.
- (⁵) G. Depanis, op. cit., pag. 19.
- (⁶) *Ero e Leandro*, atto terzo.
- (⁷) A. Carniti, op. cit.
- (⁸) Vedi specialmente: Teodoro Costantini, *Sei lettere inedite di Giuseppe Verdi a Giovanni Bottesini*, Trieste, 1908.
- (⁹) Leggi completa la lettera citata nella nota seguente.
- (¹⁰) Riportata da T. Costantini, op. cit.
- (¹¹) Riportata da Franco Abbiati in *Giuseppe Verdi*, Milano, 1960.
- (¹²) Riportata da F. Abbiati, op. cit.
- (¹³) *I Copialettere di Giuseppe Verdi* pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio e con prefazione di Michele Scherillo, Milano, 1913, pag. 252.
- (¹⁴) Id., pag. 253.
- (¹⁵) Id., pag. 253.
- (¹⁶) Id., pag. 258.
- (¹⁷) Id., pag. 259.
- (¹⁸) Id., pag. 259.
- (¹⁹) Id., pag. 265.
- (²⁰) Id., pag. 269.
- (²¹) Vedi in proposito le quattro lettere indirizzate da Verdi al Bottesini in data 10, 17 e 27 dicembre 1871, e 13 gennaio 1872, ora conservate nella Biblioteca del Conservatorio di Milano, e riportate anche nel *Copialettere* cit., pag. 677-9.
- (²²) G. Depanis, op. cit., pag. 21.

GIOVANNI RINALDI:
INDICAZIONI PER LO STUDIO
DI UN MUSICISTA DA “RISCOPRIRE,,

DI MANLIO LA MORGIA

L'Ottocento musicale italiano, nella generale e diffusa considerazione di pubblico e di critica, ha costituito, per antonomasia, il secolo d'oro del melodramma: un periodo storico, cioè, nel quale un genere, che pur ha toccato alte vette in precedenti epoche, trova la sua giustificazione più considerevole. Un secolo che sembra dimenticato dalla produzione orchestrale, sinfonica, corale e cameristica e che, attraverso decantazioni e scarti acquisisce una sua fisionomia autonoma ed inconfondibile nel teatro d'opera.

Naturalmente, l'interesse di tale superba ed irripetibile fioritura melodrammatica è accentrato essenzialmente — e qualche volta convenzionalmente — nei nomi di Bellini, Donizetti, Rossini e Verdi: ma, prima e dopo tale tetrarchia di giganti, il teatro musicale d'Italia ha conosciuto — o come epigoni del settecento e prodromi del nuovo secolo, o come conseguenze evolutive e qualche volta involutive di tali grandissimi compositori — affermazioni gagliarde e suadenti, pur esse uniche.

E, mentre ai principî del secolo XIX, la musica non operistica d'Italia ha ancora momenti di vita autonoma sia con

Quindi, se l'opera dell'emiliano Giovanni Rinaldi, dopo la morte del suo autore, non fosse caduta nel dimenticatoio o quasi di lui non ci fosse tramandata, nelle poche, manchevoli e sommarie notizie reperibili nei repertori di musica, l'immagine convenzionale e sbrigativa di uno « Schumann domestico », il pubblico e la critica avrebbero fatto concordemente ed a ragione il suo nome unitamente a quelli di Sgambati e di Martucci, per la produzione pianistica d'Italia della fine dell'800. Con una particolarità: che, sia per avere il Rinaldi dedicato un'intera esistenza, anche se relativamente non lunga, esclusivamente al pianoforte come esecutore e come compositore, sia per quella differenziazione di stature cui sopra accennavamo, l'Italia musicale del XX secolo avrebbe conosciuto con sessanta anni di anticipo — perchè solo oggi delle musiche del Rinaldi si vogliono iniziare lo studio e la diffusione — un autore la cui opera non può non costituire un momento inalienabile e veramente pregevolissimo di un particolare periodo di transizione, in preminenza sui suoi colleghi Martucci e Sgambati.

* * *

Nulla a noi è pervenuto di Giovanni Rinaldi, oltre le sue cento e cento pagine pianistiche, ed i pochi scabri accenni biografici: nato a Reggiolo (Guastalla) nel 1840, morto a Genova nel 1895. Studiò dapprima a Correggio con Ferdinando Ascoli ed in seguito al Conservatorio di Milano dal 1854 al 1861 col Sangalli e con l'Angeleri. Scrisse numerose composizioni per pianoforte per la maggior parte di carattere pittoresco, che lo fanno considerare uno Schumann domestico. E, proseguendo, a stralciare dal repertorio che tali notizie ci fornisce, vi sono poi i titoli delle principali pagine pianistiche.

Per quel poco, dunque, che è consentito ricavare da tali dati bibliografici, alla personalità artistica del musicista emiliano verrebbe a doversi assegnare un posto di scarso rilievo in quel movimento di ripresa della produzione non operistica

compositori non operisti — Clementi e Paganini ad esempio — sia con sporadiche manifestazioni degli operisti ancora legati alle esperienze del secolo XVIII, mano a mano che il melodramma conquista posizioni sempre più nuove ed ambite, non si concepisce e si scrive altro che per il teatro. Anche se a Donizetti si devono pregevoli composizioni quartettistiche, a Rossini pagine strumentali varie ed a Verdi un quartetto e pezzi corali sacri.

Tuttavia, nell'ultimo periodo del secolo XIX inizia finalmente a manifestarsi in Italia — per deliberata disposizione o traverso influssi estranei vari e multipli — una tendenza considerevole a riprendere generi e forme abbandonati: la sinfonia, il concerto, il quartetto, la lirica da camera, l'oratorio, la composizione pianistica ed organistica e via dicendo. E, i nomi sempre e concordemente fatti in questo campo, sono: Martucci, Sgambati, Perosi, Bazzini, Mancinelli, Scontrino ecc.

A questi — ed essenzialmente a Martucci e Sgambati cui si attribuisce unanimamente la palma di una ripresa pianistica — avrebbe potuto unirsi ma non fondersi e confondersi insieme un musicista di grande interesse, che ha dedicato veramente tutta una vita al pianoforte, come esecutore e come autore di centinaia e centinaia di pagine pianistiche: Giovanni Rinaldi.

* * *

Ogni autore in possesso di una sua personalità inconfondibile — e se non è tale non ha personalità — ha una sua autonomia: per tanto, rifugge da una comparazione ad altri musicisti e da gerarchie. Tuttavia, e pure nella diversità alterna di tali premesse, allo storico ed al critico è dato effettuare una classificazione ed una differenziazione di stature: che, in definitiva, è sempre l'altezza di esse ad avere peso ed importanza determinanti. A questa classificazione concorre — come elemento fondamentale — la conoscenza di tutte le figure di musicisti più o meno contemporanei all'autore in esame e più o meno riconducibili ad una comune matrice ed origine.

cui egli appartiene e cui accennavamo sopra. Viceversa, il Rinaldi, traverso una ricchissima letteratura pianistica ha da acquisire, a parer nostro, una posizione di rilievo sia perchè la sua produzione ha un unico strumento ispirativo e ad esso solo si riferisce — l'Ottocento musicale italiano, così, può arricchirsi impensatamente di una cospicua silloghe di pagine per pianoforte — sia perchè la sua opera, pur riecheggiando — per il suo vario articolarsi in cento e cento brani per lo più di breve respiro e per l'origine spesso letteraria di essi — lo Schumann delle immagini più intime fantastiche ed irreali, ha una giustificazione essenzialmente estetica, quando l'ha, e non di riferimento e « generi »; sia, infine, perchè un musicista che ha lavorato lungo un'intera vita intorno ad un solo strumento e ad un solo modo di manifestarsi della sua natura musicale, ci ha dimostrato come egli abbia saputo raggiungere un linguaggio personale musicalmente e, anzi più, pianisticamente.

Ci spieghiamo: la lettura delle musiche di Giovanni Rinaldi rivela una individualità chiara e, a suo modo, compiuta, con l'indicazione precisa, se pure in tratti di levità, delle ragioni prime di essa: le quali non vanno ricercate anche in un proposito volontaristico di studio e di ricreazione di « forme » abbandonate, come in Martucci e Sgambati, perchè egli nessuna ne tratta, bensì essenzialmente, per non dire esclusivamente, nel vario interrogare che egli fa di sè stesso nei suoi più sinceri e pur semplici impulsi e richiami, ed in un continuo spontaneo, anche se non sempre efficace riflettere, nella pagina di musica, di tali impulsi e richiami. Cui si aggiungono sovente evocazioni fantastiche ed incanti naturistici e letterari, che danno alla frase musicale, quando il musicista coglie nel segno, il tratto di una bellezza austera e l'andamento di una particolare nobilità e, talvolta, religiosità.

* * *

La produzione di Rinaldi è molto vasta perchè, come dicevamo, articolata — e qualche volta frantumata — in cento

e cento piccoli brani, per lo più uniti in raccolte: di essi ci piace indicare alcuni onde il tardivo incontro con la personalità del musicista emiliano vi resti legato: la *Mazurka intima* op. 67, n. 1, *Toccata Mazurka Rintocchi funebri Danza negra Campagna squallida Entrata d'Arlecchino Minuetto Cavalieri notturni* dalle « 20 Sfumature op. 68 », *Da un romanzo* op. 74, *Improvviso-Valzer* op. 111 e le *Tre composizioni* op. 118, 119, 120 che vanno sotto il titolo complessivo di «October».

Ora, comunque, la lettura delle pagine di Rinaldi in nostro possesso ci porta a vedere la sua personalità in una duplice luce: un Rinaldi più vicino alla convenzionalità e ad un camerismo affettato e di maniera ed un Rinaldi più autentico e di avanguardia, dove sono reperibili ed indicabili le principali e più evidenti caratteristiche della sua statura musicale. Che consistono, a nostro avviso, in una vivace e costante varietà sia ritmica che armonica — oscillante quest'ultima tra l'impiego più ardito di settime e, qualche volta none di seconda terza e quarta specie e una diatonicità nuova e tuttavia sconcertante per la sua elementarità e sobrietà, tra la successione intervallata di quinte giuste date per lo più da sole e l'impiego di settime di sensibile e di settime diminuite. Alle quali prime caratteristiche vanno unite una audace mutevolezza di fraseggio sempre più in funzione espressiva che costruttiva o virtuosistica, con accenti ed inflessioni recitative veramente sorprendenti. Anche e soprattutto perchè tutte queste nostre indicazioni vogliono portare ad una considerazione fondamentale e di sintesi: cioè la modernità di vedute del compositore emiliano e la italianità marcata della intonazione delle musica.

Schumann, sì, è dunque presente nell'opera del Rinaldi: oltre Schumann anche Chopin. E, nell'inconfondibile italianità del taglio della costruzione musicale e, più ancora, del pianismo e del fraseggio lineare e scarnito pur nella sua dolcezza, Muzio Clementi. Sopra tutti, però, è presente Rinaldi stesso, con il tratto emergente di una individualità ben definita: Rinaldi che è maestro di sè stesso, premessa e sviluppo

della sua personalità. La quale, per essere una conseguenza epigona del romanticismo, non può, naturalmente, ignorare gli autori di pagine pianistiche i più poeticamente romantici: Chopin e Schumann. Ma solo in determinati momenti e come precedenti estetici dai quali ogni autore ha pur avuto bisogno di muovere i primi passi per la successiva conquista di un suo linguaggio.

Per il resto — cioè per la verità e nettezza di una autonomia musicale; e Clementi a parte — nel suo vivo e pur sobrio e dolce bozzettismo, il Rinaldi, quando coglie nel segno, ha una voce personale con la quale dà anima a tante e tante immagini per lo più piccole e lievi, le quali tutte, una per una e l'una giustapposta all'altra, meriterebbero un particolare dettagliato studio, che esula da questa sede, anche in analogia ai versi poetici che sono in testa a tali composizioni. I quali denunciano l'origine spesso letteraria dell'ispirazione del Rinaldi e appartengono, per lo più, ad un crepuscolaresimo di maniera e salottistico, o che qualche volta lo anticipano, ma che, nella scelta effettuatane dal musicista, attestano una semplicità gaiezza e bonomia quasi sempre riflesse ed espresse in musica con accenti che vorremmo dire purificati.

Conseguenza epigona del romanticismo, la personalità del Rinaldi: così abbiamo detto. Ma non è da intendersi nel senso di una sfiatata ed esangue eco di un secolo musicale aureo, al contrario: nell'accezione migliore che ad essa può e deve darsi. Cioè, nel reciproco avvicinarsi di postumi e prodromi, come di un « impressionismo » pianistico avanti lettera, più nello spirito e nella forma e nell'atteggiamento del fraseggio forse — e delle cellule tematiche — che nella sostanza armonica ed armonistica che l'impressionismo caratterizza.

Senza tormenti ed empiti robusti, magari, ma sempre con la espressione compiuta di una felice cattura di sensazioni, colori ed immagini: in mille inflessioni ed in sagomature varie e differenti sempre.

NOTA BIBLIOGRAFICA:

Sono qui riportate, rispettando l'ordine progressivo del numero d'opera, tutte le musiche di Rinaldi delle quali ci è stato possibile prendere visione. Per le raccolte, trattandosi di bibliografia essenziale, indichiamo solo il titolo complessivo di ciascuna, senza scendere in dettagli.

Novelletta op. 23 - Confidenze amorose op. 24 - Brezza marina op. 25 - Fantasticherie op. 26 - Sulle Alpi op. 32 ed op. 33 - Due Mazurke op. 35 ed op. 36 - Novelletta op. 37 - Notturnino op. 45 - Mazurka op. 46 - Spigliatezze op. 57 ed op. 66 - Due Mazurke intime op. 67 - Venti sfumature op. 68 - Povera negra! op. 69 - Sui colli di Serra op. 69 bis - Da un romanzo op. 78 - Pagine d'album op. 87/op. 96 - Sei Intermezzi op. 99/op. 104 - Malinconia op. 110 - Improvviso Valzer op. 111 - Settembrate op. 114/op. 117 - October op. 118/120 - Nelle ore della sera op. 126/op. 135 - Mondo piccino op. 138 - Frammenti op. 139/144.

IL SOGNO DI GIOVANNI SGAMBATI

DI MARIO RINALDI

L'attività concertistica italiana di oggi non ha nulla da invidiare a quella dell'estero. Ma così non era nell'Ottocento, nemmeno negli ultimi decenni del secolo, negli anni cioè in cui Giovanni Sgambati raccoglieva i maggiori successi. Per farsi un'idea della curiosa situazione in cui si trovava l'arte musicale italiana in quell'epoca — in cui primeggiava l'opera lirica guidata dalla forte mano di Giuseppe Verdi — è necessario riportarsi a certe affermazioni e a certi giudizi propri dell'autore dell'«Otello» il quale se considerava che l'«arte italiana» era soltanto quella derivata direttamente dai nostri polifonisti del Cinque e del Seicento, precisava che la musica da camera e quella sinfonica non potevano gloriarsi che di un'origine tedesca, e come tali non potevano interessare la vita italiana dell'Ottocento. La fonte naturale canora del melodramma, sempre per Verdi, era invece quella palestriniana, riflessione fondata su questo ragionamento: se i tedeschi partendo da Bach erano arrivati a Wagner, gli italiani per trovare la fonte del canto vocale-scenico dovevano risalire alla polifonia e all'opera comica settecentesca. Perciò, cercando di imitare il sinfonismo tedesco, gli italiani commettevano un «delitto musicale».

Non ci vuol molto a comprendere che il ragionamento del maestro di Busseto poggiava su elementi piuttosto personali o perlomeno non completi. L'arte-genere rappresenta un non-senso e storicamente errato è vedere in Bach — in colui che si ispirò a un Corelli, un Vivaldi, un Bonporti e un Albinoni — una espressione esclusivamente di origine germanica. Ma a Verdi, come a tutti gli ottocentisti e a quanti scomparvero nei primi decenni del Novecento, l'arte del « Prete rosso » rimase ignota e ignota fu, perciò, la sua influenza sulle varie scuole musicali a venire. Quando Verdi scrisse che la nostra musica a differenza della tedesca — « che può vivere nelle sale con le sinfonie, negli appartamenti coi quartetti » — ha il suo « seggio » principalmente nel teatro, disse cosa che non rispondeva completamente alla verità storica, palesando la scarsa cultura e la confusa mentalità del tempo. Eppure un giorno ebbe parole di alta ammirazione per Arcangelo Corelli.

Ora ben si comprenderà che, con simili concetti, la nascita di un'Orchestra sinfonica, di una Società del Quartetto o del Quintetto veniva accolta con estrema freddezza. Si dimenticavano gli sforzi compiuti da un Sammartini, come pure quelli di un Cherubini il quale forse, ancor più dell'altro, poteva chiarire le idee con le sue pagine sinfoniche, i suoi sei *Quartetti* e il *Quintetto*.

Sulla evoluzione della musica sinfonica e da camera in Italia, nemmeno Giovanni Sgambati era troppo aggiornato — non poteva esserlo — ma sappiamo che quando cercò di tentare la creazione di forme strumentali ispirate a quelle germaniche del periodo romantico, Fausto Torrefranca gli fece osservare, punto per punto, le vere origini della musica tedesca. Ma Sgambati, diffidente di tutti gli storici e critici, come lo sono quasi sempre i compositori, ribattè che tanto Sammartini, quanto Platti erano troppo lontani dalle forme classiche, così come lui le intendeva. E sbagliò nel sottovalutare le origini della Sinfonia, del Quartetto e della Sonata italiani. Partì così nella sicurezza di trapiantare in Italia quello che già esisteva al-

l'estero, predisponendo innesti di chiara origine italiana, attentamente preparati. Un sogno. Riuscì a realizzarlo? E' quello che intendiamo esaminare in queste pagine.

Da quale autore partì lo Sgambati per attuare gli schemi che si era prefissi? I più ritengono da Schumann, ma non c'è dubbio che anche Beethoven e Brahms furono tra i suoi prediletti. Influenze di questi tre autori le troviamo in più di una composizione dello Sgambati, tanto nella musica sinfonica quanto in quella da camera. Ma sappiamo che un suo amore fu anche Mozart, il Mozart degli strumenti, non quello delle voci; due Mozart che presentano, è vero, affinità eccezionali, ma che esigono anche una netta distinzione. Se lo Sgambati avesse seguito i consigli del Torrefranca, non avrebbe proceduto a sbalzi e non sarebbe nemmeno caduto in taluni schemi che sembravano voler dar ragione ai timori del Verdi. Inoltre, pensiamo che il maestro romano avrebbe potuto degnare di maggiore ammirazione le musiche di Niccolò Paganini, il violinista-compositore, spentosi proprio l'anno precedente alla sua nascita. Invece no, deciso a fare di sua testa (e chissà che questa ostinazione non gli sia pervenuta da parte della madre, di origine inglese) camminò franco sul binario che si era tracciato: voleva una sinfonia e un quartetto di tipo classico, ad ogni costo.

In un concerto svoltosi in una sala dello scomparso palazzo Sabini in via delle Muratte a Roma, egli diede chiara prova delle sue nuove idee. In un programma, da lui redatto, figuravano i nomi di Bach, Gastoldi, dei due Scarlatti, di Pergolesi, Astorga, Haydn, Lotti, Paisiello, Caldara, Jommelli, Mozart e Rossini con un « Mottetto » a quattro voci. Avremmo voluto vedere l'espressione di quanti presero visione di questo programma. Due anni dopo, Sgambati cominciò a far conoscere le sue prime composizioni da camera. Chi allora le esaminò disse trattarsi di musica difficile a studiare, ad eseguire e ad ascoltare. Non fu facile farla accettare nei pubblici concerti.

Ma nel 1884 lo Sgambati tentò il grande colpo: si presentò con la sua « Sinfonia in re minore » op. 11, costruita sul prediletto tipo classico. La critica, ammirata da tanto ardire, non mancò di far lodi. Basterà ricordare che cosa ne scrisse il Biaggi: « Nè complicazioni, nè astruserie, nè oscurità di sorta ».

Il Biaggi ricordò che si era parlato a proposito di Sgambati del più sfegatato, del più arrabbiato e del più intransigente avvenirismo; si era perfino affermato che la musica dello stesso non era che un ammasso di complicazioni, di astruserie arruffatissime, di stranezze delle quali non si trovava esempio nemmeno nei compositori tedeschi viventi. Conclusione del Biaggi: « sbagliò la critica o è che il maestro Sgambatti s'è ravveduto poi e ha preso la buona via? ». Importanti risultano anche le osservazioni critiche del D'Arcais: « Si rimane sbalorditi dalla trasformazione del suo ingegno. Lo Sgambati ha abbandonato interamente le forme astruse, le difficoltà sistematiche, tutti, insomma, i procedimenti artistici di coloro che non hanno ancora la coscienza del proprio valore. Ora questa coscienza lo Sgambati l'ha e ne risultano, nelle ultime sue composizioni, quella chiarezza d'esposizione, quella semplicità di mezzi, quella severità di condotta che sono indizi di fervida fantasia e di profonda dottrina ». Anche oggi a rileggere la partitura della « Sinfonia » si rimane impressionati dalla saldezza dell'impostazione e dalla severità dei concetti.

Ci fu chi ascoltò la voce di Sgambati? Pochi compresero quanto il compositore romano andava predicando. Uno di questi fu Giuseppe Martucci, il quale — nato quindici anni dopo lo Sgambati — nel 1888, soltanto quattro anni dopo la ricordata « Sinfonia in re minore », diede inizio alla sua « Sinfonia » nella stessa tonalità. Ci lavorò sette anni e con buoni risultati, come tutti sanno. Non solo, ma nel 1904 il Martucci portò a termine un'altra « Sinfonia in fa maggiore », op. 81.

In verità, tanto dal programma del concerto svolto nella sala di palazzo Sabini quanto in quello che lo stesso Sgam-

bati diresse all'Accademia Filarmonica romana per il trecentesimo anniversario della morte di Giovanni Pierluigi da Palestrina (1894), non si può dire davvero che il compositore-direttore andasse contro le personali idee del Verdi. In questa seconda manifestazione erano compresi madrigali, lamentazioni, cori, canzoni, mottetti, del grande Preneste: se il maestro romano dimostrava notevole dimestichezza con tale musica, la sua interpretazione (inutile tacerlo) venne seriamente criticata dagli specialisti della materia che a Roma, come ancor oggi accade, si mostrarono severamente intransigenti. Comunque lo Sgambati andava in cerca della « vera » sinfonia e del « vero » quartetto e lo andava dimostrando con i programmi svolti con i suoi più intimi amici e colleghi, fedeli collaboratori di scelti complessi strumentali.

Come direttore e come pianista, eseguì musica dei suoi compositori preferiti — Bach, Mozart, Beethoven, Schumann e Brahms — tanto in Italia quanto all'estero. Ci voleva una buona dose di coraggio per imporre al pubblico italiano — che abbiamo visto in quali condizioni culturali fosse — musiche completamente ignorate di autori più che severi, ma un coraggio ancor più grande e una indiscutibile sicurezza di sé, lo Sgambati la dimostrò dirigendo musica tedesca in terra germanica. E attraversò tutta l'Europa e non mancò di percorrere la Russia.

Ma torniamo al compositore che è quello che più ci interessa. La critica rintracciò nei suoi lavori un severo stile e, in particolare, una sonorità che non trovava riscontro in altri autori. Egli non ammetteva altre possibilità espressive al di fuori di quelle improntate al classicismo. Il descrittivismo straussiano — in particolar modo quello della « Sinfonia domestica » lo faceva sorridere, facendogli commentare che la musica non poteva abbassarsi a simili precisazioni. Parlargli di verismo e di realismo musicale, in sede strumentale, voleva dire costringerlo a severa critica. Ma resta a stabilire,

allora, come mai egli, al suo « Epitalamio sinfonico » affibbiò titoli come « In giardino », « Festa di bimbi » e « A corte » e come mai non mancò di comporre una « Ouverture festiva ». Comunque sia, alla musica legava sentimenti altissimi, a volte anche religiosi, mai venendo meno al suo modo di sentire e alla tradizionale chiarezza italiana. Lo strano è che la stessa « Gazzetta musicale » di Ricordi, quella che meglio interpretava il pensiero verdiano, allorchè nel 1888 fu eseguito a Torino il ricordato « Epitalamio sinfonico », a mezzo di Ippolito Valetta, pubblicò giudizi che collimavano perfettamente col pensiero dello Sgambati, negando, invece, quelli verdiani sulla musica sinfonica e da camera. Ecco un passo dello stimato critico: « In Germania udii chiaramente Johann Brahms *Der grosser Meister*, e l'ultima sua sinfonia gli venne pagata quarantamila franchi sonanti: in Italia Sgambati potrebbe scrivere tutto il ciclo sinfonico beethoveniano, non sarebbe mai che il *maestro* Sgambati, il commendatore Sgambati, se si vuole, ma se egli intende risolvere, come ogni galantuomo fa, il problema dell'esistenza, non fa male a scrivere il verbo sinfonico, ma contemporaneamente a predicare giornalmente il verbo pianistico alle graziose inglesine e americane che battono a Roma al suo alloggio di via della Croce ». Non solo ma il Valetta aggiungeva che contro lo Sgambati stava una curiosa prevenzione: ch'egli non accendesse candele se non ad autori fosestieri, che ne imitasse lo stile cercando di falsare la schietta indole nazionale del suo talento. Il critico infine riconosceva che se lo Sgambati rispettava la quadratura sinfonica che è pregio dei classici, non veniva meno alla « costante chiarezza che è invidiata dote del genio delle nazioni latine ». Per seguire questo suo preciso impulso artistico, Sgambati restò costantemente fuori dal teatro, lontano da ogni facile tentazione. E questo, in pieno clima verista — un clima che conosceva molti facili successi — fu un atto di vero coraggio, tanto più che non mancava di seguire da vicino le sorti del teatro veristico. Il compositore e direttore d'orchestra francese

Eugène d'Harcourt, allievo di Massenet e fondatore dei Concertes éclectique populaires, esagerò nel dire che « quando la musica sinfonica in Italia avrà una storia bisognerà riconoscere come suo fondatore Giovanni Sgambati »; ma se avesse detto « uno dei fondatori », specialmente riguardo alla musica del nostro secolo, non avrebbe sbagliato davvero.

* * *

Niente teatro: non poteva essere che così, date le premesse. Ed infatti quando Wagner, ospite di Roma, lo pregò di accompagnarlo da Pietro Cossa — del quale aveva ascoltato a Venezia, con ammirazione, il « Nerone » — e gli suggerì un dramma ideato sullo sfondo della Repubblica senese, Sgambati non corrispose all'idea di musicarlo. Teatro? No, proprio non lo sentiva. A quarantotto anni però non mancò di far parte della giuria del concorso per un'opera lirica bandito dalla casa Sonzogno. Fu la competizione che segnò la vittoria della « Cavalleria rusticana » di Pietro Mascagni. Allora Sgambati sottoscrisse un verbale di assenso. Certo gli dovette costare un discreto sforzo, lui che amava la musica per la musica, avallare a proposito di « Cavalleria » il seguente giudizio: « Questa musica non si discute: è musica che affascina e che commuove ». Aveva forse fatto pace con il verismo e con l'opera in musica? Probabilmente no, ma da quella data non scrisse più alcun lavoro importante nè sinfonico nè da camera. Andava constatando che il suo sogno svaniva tra i replicati successi di « Carmen », « Manon », « Cavalleria rusticana » e « Amico Fritz »? Era quello il crollo di tutte le sue speranze? Forse.

Per rinfrancarci guarderemo ora a Sgambati esecutore. A sette anni già suonava in pubblico e, poco più grande, si mostrò ogoglioso di poter dire che attraverso il suo maestro Barberi poteva essere considerato un discendente della scuola di Muzio Clementi. Come pianista i critici hanno parlato di tecnica impeccabile, di sicurezza e di chiarezza espressa anche nei passi più difficili, di tocco unico per dolcezza, di arte so-

vraha nell'impiego dei pedali: lo affermò Arnaldo Bonaventura che, con lo Sgambati, eseguì le dieci « Sonate per pianoforte e violino » di Beethoven. Suonò anche con Pinelli, Joachim e Piatti; con Jacobacci, Ramacciotti, Monachesi, Forino, De Sanctis nel Quartetto e nel Quintetto di corte della regina Margherita, praticamente da lui diretto dal 1893 al 1908. Un giorno Luigi Forino, violoncellista, gli volle far ascoltare la « Sonata op. 69 » di Beethoven che egli aveva studiato a fondo ed eseguito più volte. Sgambati si degnò di accompagnarlo al piano e alla fine gli disse: « Bravo, se la studierai la suonerai molto bene ». Forino, che a quella pagina aveva dato molte giornate e molte notti, rimase stupito per tanta severità di giudizio, ma non se ne ebbe a male: immaginò che quelle parole nascondessero una suprema esigenza artistica: quella che lo Sgambati imponeva per primo a se stesso. Il « Trio op. 70 » di Beethoven era di normale repertorio per lo Sgambati e i suoi colleghi, eppure prima di ogni esecuzione il maestro romano ne esigeva uno studio accuratissimo.

Tale esigenza trovava preciso riscontro nelle idee estetiche dell'artista. Vari suoi concetti sono espressi nella rivista « Art en Italie », pubblicazione diretta allora dal Duvant, ma noi pensiamo che le sue idee si andassero via via schiarendo, tanto da scrivere ad Italo Carlo Falbo, direttore del « Messaggero » di Roma: « Posso ammettere che noi artisti andiamo diventando un po' brontoloni col crescere degli anni ed esageriamo forse nella severità ». Infatti per il primo numero della rivista « Harmonia » (15 settembre 1913) diretta da Busoni, Pizzetti, Respighi ed altri, scrisse: « Dopo la ricca opera verdiana, alle pure fonti del melodramma e del canto ispirata, ed alle tradizioni schiettamente nazionali avvinta, dopo la mirabile audacia rivoluzionaria di Riccardo Wagner, la musica, per mezzo dei sacerdoti sommi o infimi, tenta nuove vie, cerca nuovi mezzi d'espressione, si indugia su nuovi cammini, speculando spesso sull'effetto sibillino che va a produrre. Ma intorno alla produzione moderna per

errori di giudizi fondamentali o per un falso concetto di modernità, si è creata la più caotica confusione». Tutto ciò — è bene dirlo — serviva ad attenuare certe espressioni antimelodrammatiche e antiverdiane che erano state colte sulla bocca dello Sgambati, alle quali il Verdi aveva risposto che questi era padronissimo di percorrere la via che più gli stava a cuore.

Non per questo Sgambati rinunciò al suo sogno. In un referendum indetto fra musicisti per onorare Riccardo Strauss dettò la seguente significativa dichiarazione: « Strauss è certamente una figura che si impone nella evoluzione musicale di questo principio di secolo; benefica o meno, questo è troppo presto per decidere. Dopo Wagner, anzichè andare al dilà sotto un certo punto di vista tecnico, non converrebbe forse meglio deviare? Fu benefico deviare dopo i Fiamminghi con Palestrina, dopo Bach con Haydn ». La ricerca di possibili deviazioni convince che, nel 1913, il sogno di un trapianto della musica sinfonica e strumentale in Italia era ancor vivo. Lo Sgambati non mancò di farlo intendere nella sua alta missione di insegnante. Ma nello stesso tempo il maestro romano, per sua espressa dichiarazione, pensava che in nessuna nazione, come l'Italia, fossero numerosi i temperamenti musicali: « Io confido, aggiungeva, che siamo destinati, ancora una volta, a metterci a capo del movimento musicale del mondo civile ». Su chi si basava ciò? Naturalmente sui compositori di opere.

In quanto al « suo » pianoforte sollecitò che lo studio di esso fosse incluso per un periodo di tre anni, in tutti i corsi, considerato che lo strumento a tastiera « è il microcosmo della musica ». Ai cantanti spettava finalmente di sapere cosa doveva intendersi per accompagnamento. Era talmente convinto della sua missione, che nella propria casa di via della Croce aveva aperto una classe di pianoforte per gli studenti più poveri. Il numero degli allievi si estese talmente, che la scuola dovette essere trasferita in un locale dell'Accademia di Santa Cecilia nella sede al così detto « Ferro di Cavallo » di

via di Ripetta. Di qui la prima idea dell'attuale Conservatorio che oggi svolge la sua attività in via dei Greci.

Nella pubblicazione « Formulario del pianista » lo Sgambati non manca di fare alcune precisazioni. Suo intendimento era di riunire, insieme all'esercizio meccanico, le principali regole che sono alla base di un buon sistema di diteggiatura. Egli desiderò servirsi delle varie posizioni che chiamò « simmetriche » — o per rapporto ai tasti bianchi e neri o per rapporto agli intervalli — avendo sovente osservato come le regole più semplici e naturali della diteggiatura fossero ignorate dagli allievi i quali, invece, in tutto il resto, risultavano molto progrediti. Delle posizioni irregolari lo Sgambati poco si preoccupò, ma ritenne che fosse agevole allo studioso di applicare ad esse le qualità meccaniche acquisite con il suo metodo, superando così quelle difficoltà che spesso si incontrano nelle composizioni moderne. I vantaggi che lo Sgambati si riprometteva erano dunque i seguenti: semplicità di esecuzione, lettura agevole delle indicazioni per le dita e facilità di ritenere le diteggiature a memoria. Con lo studio speciale delle funzioni del pollice e dell'articolazione orizzontale del polso, lo Sgambati colmò poi un'altra lacuna che aveva sovente osservata; mentre non si preoccupò gran che dell'articolazione verticale, dato che l'argomento risultava ampiamente trattato in lavori consimili. Importanti anche i suoi « Appunti ed esercizi per l'uso dei pedali del pianoforte » pubblicati, postumi, nel 1915.

Vastissima fu la fama dello Sgambati, e per darne una prova basterà fare i nomi di qualche suo allievo: Consolo, Bajardi, Cristiani e Bustini. Alla morte di Nicola Rubinstein gli venne offerta la cattedra di questi a Mosca, ma lo Sgambati non volle abbandonare l'Italia e restò nella sua Roma. E nella città natale, quale direttore, volle insistere sulla musica di Beethoven magari con una sovvenzione personale, considerato che in un concerto organizzato dal Pinelli, erano state incassate soltanto quattordici lire. Diresse l'« Eroica », la « Pastorale »

e il « 2° Concerto in si bemmolle per pianoforte e orchestra », assumendo la parte del solista. In tale attività di direttore, di esecutore e di compositore, specialmente in quest'ultima, fu ammirato da Riccardo Wagner nel 1876, allorchè il grande compositore tedesco visitò Roma. In un'intima serata vennero eseguiti un suo Quintetto e un Quartetto. Wagner non attendeva nulla di simile e chiese il bis per la serata seguente, esprimendosi poi in tal modo in una sua lettera: « Io ebbi il grande piacere di conoscere un talento veramente straordinario e originale ». E questo *originale*, pronunciato da Wagner per quello Sgambati che tendeva a restare fedele agli schemi tedeschi, vale non poco.

Il più devoto amico dello Sgambati, fu però Ferenc Liszt, conosciuto in casa Ramacciotti per l'esecuzione del « Settimino » di Hummel. L'ammirazione fu tale che il maestro magiaro, preso domicilio a Roma, volle il giovane italiano fra i suoi allievi. Desiderò ciò in quanto era convinto che Sgambati cominciava — sono sue parole — dove gli altri « non finiscono »; volle ciò in quanto pensava che nello Sgambati v'era un po' del tedesco Bronsart e del polacco Tausig. Il maestro romano, che adorava Liszt, gli diresse la « Sinfonia dantesca » e il « Christus », forse anche in contrasto con le sue idee sul *descriptivismo* sinfonico.

Anche come compositore lo Sgambati non mancò di attirare l'attenzione del Liszt, il quale giudicò la « Sinfonia in re minore » « opera tra le più notevoli per l'elevato sentimento e la magistrale fattura ». Nel 1884, poi, scrisse al suo allievo preferito: « I vostri successi tanto meritati mi fanno molto piacere. Esiti diversi non mi sconcerterebbero affatto, e non cambierebbero in nulla l'alta opinione che io ho del vostro valore di artista ». Giudizi ed elogi che vanno tenuti in seria considerazione.

Sgambati non fu un uomo facile, anzi si dimostrò sempre pronto alla critica più mordace. Egli stesso si chiamava una « mala lingua ». Nell'aspetto aveva qualche cosa di nordico,

ma allorchè si poneva al piano si riconosceva subito il suo temperamento latino. Un po' stano e un po' distratto, come tutti i grandi artitisi, sapeva mosrarsi umile di fronte all'arte tanto è vero che non disdegnò di partecipare, come semplice corista, in alcuni concerti dell'Accademia Filarmonica romana.

Anche se il sogno di Giovanni Sgambati non trovò una diretta via di realizzazione, non c'è dubbio che la sua opera di compositore, di esecutore, di insegnante e di esteta contribuì non poco a dare una spinta decisiva alla musica sinfonica e da camera italiana. Ne vediamo i risultati oggi, epoca in cui tutti i maggiori operisti non mancano di scrivere composizioni di musica sinfonica o per strumenti vari. Si può dunque dire che il desiderio di dare uno schema classico alla musica non operistica, sia risorto ai nostri giorni, attraverso una più severa cultura, una nuova tecnica che, se intendono dare quei frutti che lo Sgambati si riprometteva, non dovranno rimanere lontane da quella sincerità espressiva che fu uno dei postulati dell'arte del maestro romano. Il sogno, dunque, continua.



GIUSEPPE BUONAMICI

LA VITA MUSICALE FIORENTINA DEL XIX SECOLO E LA SCUOLA DI GIUSEPPE BUONAMICI

/// BIANCA BECHERINI

A Firenze l'Ottocento musicale non è un deserto ove brilli soltanto l'oasi del melodramma. Il fermento artistico — pure incominciando assai prima — mostra i suoi frutti verso la metà del secolo; non giungendo, è vero, a manifestazioni di alta risonanza, ma distinguendosi per signorilità e buon gusto.

Ingegni appassionati e vivaci sentivano la necessità di liberarsi, anche musicalmente, dalle vecchie consuetudini; mentre la ritrosia propria del carattere fiorentino dava alle manifestazioni l'aristocraticità alla quale abbiamo accennato.

All'incitamento non era estranea la letteratura coltivata a Firenze sempre con vero amore e, nella prima metà del XIX secolo, ravvivata dall'incremento portato ad essa da generose personalità, esempio quella di Gino Capponi; dal generale rinfrancarsi degli studi e dal rinnovamento delle accademie, sia la Colombaria, i Georgofili o quella della Crusca.

Anche la vita musicale mirava nuovi orizzonti, in particolare guidata dai maestri — in quei tempi di chiara fama — che nell'Accademia di Belle Arti presiedevano all'insegnamento della musica; distinguendosi per le doti e preparando il sorgere di una vera scuola, che fu più tardi l'Istituto Musicale, oggi Conservatorio, fondato con decreto granducale del 6 agosto 1849.

E' sicuro che fra quei maestri, più che personalità di primo piano, si ricordano dedizioni ed elevatezza di aspirazione, doti mai trascurabili ai risultati che indiscutibilmente raggiungono. Così tra quei maestri non sono da dimenticare Gaetano Sbolgi (1769-182...), compositore e insegnante; Disma Ugolini (1775-1828), teorico e autore di musica sacra; Francesco Giuliani (1760-182...), violinista allievo del Nardini, compositore di musica strumentale e di pagine vocali; Ferdinando Giorgetti, celebre violinista, maestro e compositore; autore di un metodo per *Alto-violà* allora assai pregiato.

Anche Giovanni Pacini, che dell'Istituto Musicale fu il primo direttore, comprendendo l'importanza dell'ufficio che gli veniva assegnato, cercò subito di migliorarne l'insegnamento, redigendo un nuovo progetto e prodigandosi per l'attuazione di esso.

* * *

Ma larghe memorie della vita musicale della città sono tramandate da fogli specializzati, quale l'*Armonia*, fondata nel 1856, e seguita più tardi dal *Boccherini*, rimasto in vita fino al 1882 ⁽¹⁾. La prima voleva essere l'organo della riforma musicale in Italia e scopo del suo programma era di « ristabilire il filo spezzato che deve riunire i maestri moderni ai classici antichi ». Infatti già nel primo numero si legge: « Le riforme migliori e più salutari sono quelle che riconducono le cose, per quanto è possibile, ai loro principî. Ma nel risalire alla origine dell'arte noi non dobbiamo trascurare tutti quei miglioramenti di cui essa, nel *vero* progresso ha fatto tesoro per giungere fino a noi » ⁽²⁾. E il giornale che si occupava dei più svariati argomenti musicali, passando dalla storia, alla critica, allo studio delle opere antiche e alle questioni estetiche chiamate allora « Filosofia della musica », non trascurava i *fenomeni contemporanei* e, fino dai primi mesi della sua fondazione, s'interessava di Riccardo Wagner che, attorno a quegli anni, aveva già scritto *Il Vascello fantasma* e il *Lohengrin*, lavorando attorno ai *Maestri cantori* ⁽³⁾.

Trascurati non erano nemmeno gli scritti letterari del maestro tedesco, in particolare *Opere e dramma*, del quale più volte si ritrovano echi in articoli e studi del giornale di cui parliamo. Articoli ai quali non rimase indifferente nemmeno lo stesso Wagner, come afferma una sua lettera riprodotta ne *L'Armonia* ⁽⁴⁾. Lettera ove esprime la sua ammirazione per il fatto di esortare gli italiani a ricondursi alla virilità dell'arte; e ove prega di leggere attentamente *Oper und Drama*, nella parte che contiene « la critica del genere dell'opera propriamente detta, e dimostra la radice del male, che doveva produrre la perdita di questo genere equivoco... ».

Abramo Basevi — del quale parleremo ancora — sulle colonne de *L'Armonia* divulgava gli indirizzi delle nuove concezioni, insistendo sulle più scottanti necessità, come quella di curare i libretti d'opera e di intensificare la pratica e lo studio della musica strumentale. Accuratamente, anzi, analizza il carattere di questa, fino a giudicarla superiore alla musica drammatica. « Comparata la musica drammatica con la istrumentale — scrive — quella non è che una transizione, qualunque sia il grado suo di perfezionamento. La musica, che per addentrarsi nell'anima e suscitavi le emozioni che svegliano l'intendimento, chiede il soccorso della poesia, confessa la propria impotenza... » ⁽⁵⁾.

* * *

Abbiamo ricordato Abramo Basevi (1818-1885), figura singolare nella Firenze del XIX secolo. Nato a Livorno, dopo avere studiato medicina si dedicò alla musica, distinguendosi con varie opere teatrali e lavorando assiduamente per il risveglio della cultura musicale italiana ⁽⁶⁾. Fondò il ricordato giornale *L'Armonia*, ove molte sue opinioni e vari suoi scritti meriterebbero di non essere dimenticati; inaugurò la *Società del Quartetto* e lasciò alcune monografie degne anche oggi della nostra considerazione, cioè notevoli per la volontà di mettere in evidenza interessantissimi quesiti musicali, come nello *Studio sulle opere di G. Verdi* le analisi armoniche, con le quali inizia

procedimenti che acquisteranno vigore, non ai suoi tempi o qualche decina di anni dopo; ma adesso, come attestano alcune opere o alcune pagine moderne, frutto dei più avanzati studi musicologici.

Il Basevi, appassionato ricercatore di opere e di antichi manoscritti, che alla morte lasciò in dono alla Biblioteca del Conservatorio di Firenze, creò in questa uno dei suoi più importanti Fondi, cioè quello che oggi porta il suo nome e che, ricco di manoscritti e di opere rare, dal XVI al XVIII secolo, costituisce un decoro per la stessa Biblioteca e per la città.

In tanto fervore di nuove idee non mancavano nemmeno nuove iniziative; e al Basevi e ai suoi coadiuvatori dobbiamo pure l'istituzione dei Concerti per la divulgazione della musica classica, ritenuta strumento di educazione e di elevazione. Il I° ebbe luogo la sera del 6 marzo 1856, in una Sala della Accademia di Belle Arti, in Via Larga: nel programma figuravano alcune parti del *Messia* di Händel, arie di Gluck e di Pergolesi. Ad essi seguirono i *Concerti popolari*: un avviso del 15 gennaio 1859 attesta l'esecuzione della *Sinfonia* in do min. di Beethoven, la *Sinfonia dell'Ifigenia in Aulide* di Gluck e la *Sinfonia del Sogno di una notte d'estate* di Mendelssohn (7).

Di poco posteriore è l'istituzione della Società del Quartetto, che alla Filarmonica si distingueva in esecuzioni esemplari, delle quali a Firenze, rimase memoria per lunghi anni (8).

Un'edizione, elegante ed accurata, attesta anche oggi la signorilità di quelle manifestazioni. Si tratta delle partiture tascabili che l'editore Guidi stampava per ogni concerto, come guida o sussidio per l'ascoltatore, che sul libretto poteva seguire l'esecuzione, oppure dopo ristudiare l'opera anche nei suoi particolari. Oggi quelle edizioni formano una rarità bibliografica, molto interessante nei confronti della vita musicale fiorentina dell'epoca (9).

Ma un'altra istituzione che ben presto raggiunse fama nazionale e internazionale, scaturì dal movimento musicale fioren-

tino e dal seno stesso del Conservatorio. E' questa l'Accademia Cherubini che, derivata dall'Accademia delle Belle Arti e sciolta da ogni impegno scolastico, divenne un Ente autonomo nel 1860 ⁽¹⁰⁾, rendendosi indipendente ed acquistando autorità; fatto che Luigi Casamorata sottolineò fino dalla prima adunanza della medesima, osservando che « prima di quel decreto, non era essa in sostanza che un corredo quasi passivo delle poche scuole di musica dell'Accademia fiorentina di Belle Arti.... mentre per il suo stesso nuovo Statuto diveniva in certo modo consulente del R. Governo per le cose che attengono all'arte dei suoni: nè solo per rispondere se consultata, ma pure anco per farsi per mezzo del suo Presidente iniziatrice di quelle proposte che a maggior vantaggio dell'arte e degli artisti essa credesse opportuno di creare » ⁽¹¹⁾.

L'attività dell'Accademia era sempre strettamente legata all'Istituto musicale, avendo essa l'ufficio di stabilire i programmi dei pubblici concorsi e di giudicare del merito dei concorrenti; di far parte della Giuria degli esami nelle scuole dell'Istituto, e di partecipare — coi suoi attivi membri — alla vita musicale dello stesso e dell'intera città. Utile era pure una seduta pubblica annuale, ove il Segretario commemorava i defunti e faceva la relazione dei lavori accademici; e un accademico leggeva una monografia — ritenuta interessante — su' un determinato soggetto musicale.

Ma l'Accademia prendeva nome; e ben presto della nomina ad Accademici si onorarono artisti e studiosi di Europa e di America, sì che di essa fecero parte, Giuseppe Verdi, Gioacchino Rossini, Riccardo Wagner, Francesco Liszt, Ambrogio Thomas, Enrico Vieuxtemps, Stefano Golinelli, Camillo Sivori, Giovanni Bottesini, Antonio Bazzini, Hans von Bülow, Carlo de Cousse-maker, Augusto Gevaert e numerosi altri.

Però, come osserva Adelmo Damerini ⁽¹²⁾, ciò che è rimasto d'imperituro e di controllabile nell'attività della medesima, sono le *Memorie*, su i più svariati argomenti, che gli accademici leggevano e discutevano nelle annuali adunanze; *Memorie* conser-

vate negli *Atti* stampati dell'Accademia. E in verità numerose di esse sono interessanti ed utili, non solamente perchè dimostrano i vivi contatti dell'Accademia colla vita musicale fiorentina e italiana; ma più ancora perchè si propongono problemi che anticipano idee e conquiste proprie del nostro secolo.

Nella prima adunanza pubblica, dopo la riforma del 1860, Emilio Cianchi, nella Sala del Buonumore, lesse un cenno analitico sopra *Le due Giornate* di Cherubini, studio assai accurato in omaggio del grande maestro fiorentino. L'anno seguente Giovanni Pacini s'intrattiene *Sul miglior'indirizzo da darsi agli studi musicali*, « con alquanto retorica — scrive Adelmo Dame-
rini — ma, qua e là, colla esposizione di criteri sani e liberi come quello, *che se il genio e il gusto debbono essere regolati dai precetti, questi non debbono incatenare il genio e il gusto* » (¹²). Nel 1865, Alessandro Biaggi presenta un notevole scritto: *Intorno allo stato presente della musica italiana*; scritto che ha molti punti di contatto coi criteri — già ricordati — ai quali si ispirava Abramo Basevi; però argomento trattato con interesse, considerando quel tempo un periodo di transizione, cioè « un tempo in cui non v'ha nulla di determinato, nulla di stabile e di fisso, in cui si discute di tutto: teorie, storia, tradizioni, avviamento estetico »; rivoltandosi contro la comune opinione « che la musica è fatta per divertire », e ritenendo che la vera causa di quella decadenza risieda nella « mancata educazione » e richiamando i giovani » ad una più sicura e precisa coscienza storica » (¹³). Degna di essere anche oggi riletta è la Memoria presentata dallo stesso Biaggi nell'Adunanza accademica dell'anno successivo, dal titolo: *Ricerche storiche della musica melodrammatica*.

Leto Puliti, nel 1867, presentò la relazione: *Cenni storici delle varie manifestazioni della musica da pianoforte e dei differenti metodi d'avviamento allo studio di questo strumento*, che può essere anche indice dell'interesse che nasceva a Firenze per gli studi pianistici (¹⁴).

Molto apprezzata, nel 1869, è una memoria di Riccardo Gandolfi, *Sulle relazioni della poesia con la musica*. E tre Me-

morie, di indiscutibile interesse — scrive il Damerini ⁽¹⁵⁾ — sono quelle di Melchiorre Balbi, intorno al quesito proposto dal Presidente e approvato dall'Accademia: *Indagare se fosse possibile ed utile praticamente l'inventare un sistema armonico, il quale si fondasse sulla divisione dell'ottava in dodici semitoni, ovvero sulla scala cromatica, anzichè sulla diatonica*. Memorie che anticipano, « s'intende assai embrionalmente, la teoria moderna *dodecafonica*, con analogie di fondamentale indirizzo ». La seconda Memoria del Puliti, *Della vita del Ser.mo Ferdinando de' Medici Gran Principe di Toscana e dell'origine del Pianoforte* ⁽¹⁶⁾, lavoro esteso e corredato di numerosi documenti accuratamente ricercati all'Archivio di Stato, costituisce un'opera che prevede gli sviluppi della musicologia moderna, si attenda al ritrovamento e allo studio degli antichi documenti.

Un'altra bella attività dell'Accademia Cherubini erano i concorsi che, prima annualmente e dopo a maggiore intervallo, indiceva per la musica strumentale e la sacra; e per monografie di carattere musicale. Per queste, il primo — indetto nel 1876 da Giorgio Beker di Ginevra — aveva per titolo: *La vita, le opere e gli alunni di Girolamo Frescobaldi, in relazione allo stato dell'arte a' suoi tempi, ed alla sua influenza sul progresso dell'arte stessa*. Si presentò un unico conorrente, un tal Froio di Catanzaro, che la commissione non giudicò meritevole del premio; ma, per incoraggiamento, ricevè L. 100. Allora non si conoscevano le esigenze di un metodo storico; ma quel lavoro — che esiste ancora alla Biblioteca del Conservatorio di Firenze — non è trascurabile, sia per la ricerca come per l'apprezzamento di alcune opere del Frescobaldi. L'anno dopo Luigi Casamorata indiceva un altro concorso, col tema: *L'arte organaria in Italia dalla fine del medioevo ai dì nostri: sue vicende, suo carattere, considerato l'organo tanto per sè come strumento musicale, quanto in relazione al servizio del culto*. Ed un terzo che ebbe risonanza in Italia e all'estero, fu bandito nel 1876, in occasione del 221° anniversario di Bartolomeo Cristofori. Per l'occasione furono organizzati tre Concerti storici, ai quali presero parte i più chiari

pianisti e i migliori musicisti d'Italia. Alle manifestazioni si aggiunse un'esposizione di strumenti musicali antichi, si aggiunsero conferenze etc.; elaborando pure uno Statuto, secondo il quale si aprirono — a congrui intervalli — pubblici concorsi per premiare costruttori di pianoforti, compositori italiani che avessero studiato in Italia ed esecutori. Più tardi si crearono pure i Premi Buti e Buonamici, sì che la bella iniziativa, tanto utile ai giovani musicisti, è rimasta in vita fino quasi alla metà del presente secolo ⁽¹⁷⁾.

* * *

Con una sì vasta attività musicale, non paragonabile alle manifestazioni d'oggi, ma sotto un certo aspetto oltremodo proficua partecipando ad essa la parte migliore della città — anche la vita pianistica progrediva, preparando i frutti delle ottime scuole fiorite alla fine del XIX e al principio del XX secolo ⁽¹⁸⁾. Da trascurare non sono nemmeno i concerti tenuti nelle case private, le serate e le mattinate musicali, manifestazioni varie, ora affidate — a seconda dei programmi — ad artisti, ora svolte dagli alunni di qualche scuola, comprese quelle dell'Istituto musicale ⁽¹⁹⁾. Quei programmi non sempre sono scelti; non di rado si trovano in essi pezzi dilettanteschi, ohimè obbedienti alla moda del tempo! ma il lavoro e il fervore dell'iniziativa, lasciando cadere le parti meno interessanti, prepareranno — in particolare per l'esecuzione — la fioritura musicale alla quale abbiamo fatto cenno.

A Firenze, al rinnovamento degli studi pianistici grandemente contribuì Giuseppe Buonamici, figura di primo piano nel periodo che stiamo ricordando. Nato a Firenze, nel 1846, studiò dapprima la musica collo zio Giuseppe Ceccherini, « al quale non riuscì difficile — scrive Arnaldo Bonaventura — dare indirizzo e sviluppo alle sue eccezionali qualità, poichè, ancora giovinetto, padroneggiava il pianoforte con una sicurezza ammirevole. A 21 anno — scrive ancora il Bonaventura — Giuseppe si produsse in un concerto alla Filarmonica, riportandovi un

grande successo. E una signora straniera, di eletta intelligenza e di singolare valore artistico, la signora Jessie Laussot, poi moglie di Carlo Hillebrand, uditolo ed ammiratolo, prese a proteggerlo: e dopo avergli essa stessa impartito per due anni lezione, lo fece andare a Monaco di Baviera, perchè si perfezionasse nel pianoforte con Hans de Bülow. Ivi studiò anche il contrappunto col Rheibberger e riportò al Conservatorio il primo premio » (²⁰).

Tornato a Firenze nel 1873, diresse la Società corale Cherubini, fondò la Società del Trio fiorentino, e fu professore all'Istituto musicale. Come concertista di pianoforte fu apprezzato in Italia e all'estero. Furono veri suoi meriti l'eccellenza della scuola e le doti artistiche e tecniche « che formano e caratterizzano la personalità dei grandi interpreti: ed egli si distingueva come solista e come esecutore di musica d'insieme » (²¹).

Come compositore si distinse nel *Quartetto d'archi in sol maggiore*, ammirato anche da Wagner ed incluso nelle manifestazioni della presente Settimana senese. In una *Ouverture* e in vari pezzi di musica pianistica e di musica vocale da camera. Come revisore, oltre che numerose raccolte di studi per pianoforte, curò opere classiche e fu tra i primi a riportare in vita varie pagine di antichi maestri italiani.

A Firenze emerse nell'insegnamento del pianoforte, formando allievi e lasciando memoria delle sue esecuzioni e della sua scuola, particolarmente lodata, oltre che per la perfezione tecnica per la dolcezza e le doti del tocco. Anche il suo carattere lo rese caro: « Giuseppe Buonamici — scrive ancora E. Del Valle — aveva il dono di attrarre a sè colla sua bonomia, la sua serena e leale parola, col sorriso benevolo e la sua serena e leale parola, col sorriso benevolo e la sua semplicità (doti che si ripercuotevano nella sua vita familiare), tutti coloro che potevano avere la fortuna di avvicinarlo » (²²).

* * *

Ma prima di chiudere queste note dobbiamo pure trattenerci sul già ricordato *Quartetto in sol magg.*, eseguito in questa Settimana senese.

La composizione si svolge nella forma classica del Quartetto, con adeguata disposizione di parti, flessibilità di linguaggio e di espressione nello sviluppo delle medesime. Nel primo tempo (*Allegro*) la delicatezza del tema iniziale, alternata alla grazia di accenti e di particolari frammenti, a poco a poco giunge vigorosamente all'esposizione del secondo tema, alterno anche questo — nei suoi sviluppi e nell'uso di appropriate alterazioni — ad elementi che non trascurano il carattere iniziale della composizione, aliena dai contrasti — eccezione la parte centrale — vigorosa nel discendere delle progressioni e nell'uso delle alterazioni, che in fine vagamente conducono alla riesposizione della prima parte dell'*Allegro*.

Espressivo e cantabile nel tema iniziale, intonato dalla viola, si snoda l'*Adagio*, vago nell'alternamento delle parti, nell'introduzione di nuovi elementi e nella fusione dei medesimi collo sviluppo del complesso quartettistico. La forma del *lied* è evidente nelle parti cantabili e nella ripresa del tema iniziale da parte del violoncello.

Lo Scherzo (*Allegro molto*), assai originale, specie nel Trio, conduce senza interruzione all'ultimo tempo che, preceduto da un espressivo *Adagio*, si snoda energico nel ritmo e vario nel seguirsi degli episodi, alternati con gusto e con criteri che rendono palese lo studio assiduo dell'opera dei grandi Maestri del Quartetto; certamente non eguagliati in questa nobile pagina musicale; ma assimilati nell'equilibrio, nella dignità della forma e in tutti i particolari che sempre concorrono a manifestare, in chi scrive, l'elevatezza di una superiore aspirazione d'arte.

NOTE

(¹) *L'Armonia* fu preceduta da *La Gazzetta di Firenze*.

(²) *L'Armonia*, I, 1.

(³) *L'Armonia*, *Della riforma musicale in Germania*, 1, 8, 9, 13.

(⁴) *L'Armonia*, I, 15.

(⁵) *L'Armonia*, I, 10.

(⁶) Di Abramo Basevi si conoscono due opere teatrali, *Romilda ed Ezzelino* (Firenze, Teatro Alfieri, 11 agosto 1840); *Enrico Howard* (Firenze, Teatro della Pergola, 28 maggio 1847). Da trascurare non sono le sue opere di storia e critica musicale, e i suoi studi sull'armonia; cioè: *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze 1859; *Introduzione ad un nuovo sistema d'armonia*, Firenze 1862, ove, con lo studio degli accordi e delle dissonanze, prevede i più avanzati procedimenti musicali moderni; *Studi d'armonia*, Firenze 1865; *Compendio della storia della musica*, Firenze 1866. Inoltre di lui non sono da dimenticare numerosi studi del giornale *L'Armonia* e, più tardi, del *Boccherini*: studi ove espone idee critiche e prende in esame problemi che molto avvantaggiano i suoi tempi.

(⁷) *L'Armonia*, VI, 2.

(⁸) Per esatte notizie della Società del Quartetto, ved. *Intorno alla Società del Quartetto di Firenze*, Firenze 1870. Raro opuscolo della Bibl. del Conservatorio (B. 717).

(⁹) L'editore Guidi a Firenze fu molto attivo.

(¹⁰) A. DAMERINI, *Il Conservatorio di musica «L. Cherubini» di Firenze*, Firenze 1941, p. 73 e sgg.

(¹¹) A. DAMERINI, *op. cit.*, p. 74. A Firenze, in questo periodo, sarebbe errore dimenticare l'attività di Luigi Casamorata, che nato a Wurzburg da genitori italiani, il 15 maggio 1807, studiò legge a Firenze, dedicandosi dopo agli studi musicali. Compose l'opera *Iginia d'Asti*, rappresentata a Pisa al Teatro dei Ravvivati, occupandosi dopo esclusivamente di musica sacra e strumentale. Nel 1859, insieme al Basevi e al Biaggi, riorganizzò le scuole musicali fiorentine. Dal 1862 alla morte (1881) occupò la carica di presidente dell'Istituto musicale. Lavorò intensamente, interessandosi dei più svariati argomenti musicali, cioè trattando nei suoi scritti questioni di teoria, di contrappunto, di armonia e di acustica, come dimostrano varie sue pubblicazioni e *Memorie* negli *Atti dell'Accad. del R. Istituto musicale di Firenze*, nella *Gazzetta musicale di Milano*, oppure presso la Casa editrice Le Monnier. Fu tra i primi ad occuparsi della musica antica italiana, cominciando ad interessarsi dell'*Ars nova* e di alcuni teorici fiorentini del XV e del XVI secolo. Non che egli scoprisse — come ripetono certi biografi poco attenti — il ms. Med. Palatino 87, detto comunemente dello Squarcialupi; codice non mai dimenticato dagli scrittori fiorentini e del quale alla fine del XVIII sec. lasciò una descrizione accurata e pregevole Angelo Maria Bandini (ved. *Bibliotheca Leopoldina Laurentiana* etc. Tomo III, Supplemento, Florentiae 1793, p. 248 e sgg.). Descrizione non ignorata nemmeno dal Carducci (ved. *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del sec. XIV*, Studi letterari, Bologna 1893), che certamente non trascurò — pure non citando la fonte — vari particolari segnalati dal canonico fiorentino.

Ritornando all'attività del Casamorata, non si può trascurare la sua cultura storico-musicale e nemmeno la genialità di alcune sue questioni pratiche, come ad esempio un vero progetto di Teatro sperimentale, da lui chiamato *Teatro-scuola* o *Teatro-ginnasio*; e di un'orchestra-stabile capace di offrire concerti dopo le consuete stagioni d'opera. Quindi vediamo in lui una nobile figura dell'Ottocento, dedicata con amore a finalità artistiche e sociali che preparano — insieme all'opera di altri noti ed anche dei dimenticati — gli sviluppi dei nostri tempi, certamente irrealizzabili senza una lunga e severa preparazione intellettuale e morale. (Per altri particolari ved., A. DAMERINI, *Gli albori della critica musicale italiana*, L. F. Casamorata, La Rassegna Musicale, VI (1933), pp. 31-40).

(12) A. DAMERINI, *op. cit.*, p. 74.

(13) A. DAMERINI, *op. cit.*, p. 74.

(14) A. DAMERINI, *op. cit.*, p. 75.

(15) A. DAMERINI, *op. cit.*, p. 75.

(16) *Atti*, XII (1874).

(17) A. DAMERINI, *op. cit.*, p. 90 e sgg.

(18) Abbiamo accennato a diverse manifestazioni musicali fiorentine; ma pure il pianoforte, a Firenze, fu coltivato con amore durante l'intero XIX secolo. Verso la metà di questo trionfa il M^o Alessandro Kraus, che insegnava a tutta l'aristocrazia fiorentina, e del quale spesso è ripetuto il nome nelle già ricordate colonne de *L'Armonia*. Però nei programmi delle esercitazioni della sua scuola — ove in generale figurano fantasie d'opere, valzer, danze alla moda etc. — qualche volta vediamo pure buoni pezzi, frammenti di Sonate di Beethoven, di Mozart etc. Inoltre lo studio e il riconoscimento in ambienti ove non mancavano persone intellettuali e intenditori di musica, facilitava ai giovani dotati lo sviluppo delle loro qualità, spingendoli seriamente agli studi musicali. Attività salottiera: siamo d'accordo; ma attività che manteneva viva una tradizione. Mentre, ricordiamolo, è soltanto ove manca questa che non si può sperare in nessuno sviluppo d'arte o di vita intellettuale, non avendo i giovani esempi che possano sollevare le loro aspirazioni e i loro entusiasmi.

(19) Fra queste varie manifestazioni, oltre a quelle pianistiche del Kraus, si potrebbe ricordare una lunga serie di Serate e Mattinate musicali, tenute in casa dei Maestri: Giovacchini, Giorgetti, dello stesso Basevi e di altri: Serate o Mattinate ove venivano eseguite anche le musiche dei giovani compositori.

(20) *Relazione intorno ai lavori accademici* etc., *Atti*, LI-LII, Firenze 1915, p. 14.

(21) E DEL VALLE DE PAZ, *Giuseppe Buonamici*, La Nuova Musica, XIX, 277.

(22) E. DEL VALLE DE PAZ, *op. cit.*

IL GUSTO DI LUIGI MANCINELLI

DI RENATO MARIANI

Quale reazione avrebbe, su quella opinione pubblica nostra ancor interessata alle faccende del viver musicale di oggi, la notizia che un'istituzione intende allestire l'opera « Isora di Provenza » di Luigi Mancinelli? Diciamo « Isora di Provenza », appunto, proprio col proposito di segnalare il *maximum* del compositore umbro scomparso quaranta anni or sono. Detta notizia verrebbe presa, c'è da immaginarselo, col più rigoroso beneficio d'inventario *a priori*, quasi che i nostri tempi, troppo generosamente soccorrevoli nello scavare e riscavare, e non sempre fortunatamente, in una sede melodrammatica sei-settecentesca più volte sfiorante anche il primo venticinquennio del secolo XIX, non avessero buon diritto a riaccostarsi a documenti artistici che — non dimentichiamolo — all'epoca in cui sorsero ebbero incondizionati elogi di pubblico e di stampa. Ma tanto è, invece, proprio al contrario! Entusiasmi preventivi per l'operismo, quale esso sia, dilagante per centoventi anni e passa da un lato; dissensi, ugualmente preventivi, per testimonianze comunque affiorate dopo la seconda metà dell'Ottocento circa. I motivi sono risaputi: seri o no, rispettabili o no, opinabili o no, nascono, tutti, da un fatto di moda e di gusto critico che contrappone rissosamente la generazione dei figli a quella dei padri e talvolta a quella dei

nonni ma non mai a quella degli avi che, in partenza, vanno onorati. Quindi l'ora di Luigi Mancinelli — o i quindici minuti che avessero ad essere — scoccherà, nel migliore dei casi, tra alcuni decenni, allorchè la pàtina formatasi sul teatro musicale del secondo Ottocento potrà apparire archeologicamente stagionata.

Ma torniamo ad « Isora di Provenza » e domandiamoci come dobbiamo metterla se, nell'autunno del 1884, Bologna artistica ebbe a farneticare per un dramma musicale ritenuto addirittura degno dell'epopea wagneriana. Chi era, nel 1884, a Bologna appunto, Luigi Mancinelli? Non necessitano diffusi elementi biografici a ricordare l'eletta figura di un musicista — un vero musicista — che, dalla natia terra umbra d'Orvieto, si trasferisce a Firenze per studiare il violoncello alla autorevole scuola di Jefte Sbolci e come violoncellista s'inserisce nelle compagini strumentali sia di Firenze che della capitale. Poi, nel 1874, un colpo di fortuna: una recita di « Aida », diretta all'improvviso, per sostituire all'ultima ora il celebre Emilio Usiglio; e, poco dopo, una ripresa della spontiniana « Vestale » a Jesi, in sede celebrativa del melodrammista marchigiano. Il giuoco è presto fatto. A neppure trenta anni Luigi Mancinelli è quel direttore di grido che affiancherà — l'una all'altra — numerose e festose fasi di eccellenza interpretativa. Ma si diceva, poco sopra, di Luigi Mancinelli, come di un vero musicista. E qui entra in causa l'altro aspetto della figura artistica: quella che si riferisce, per l'appunto, all'attività creativa.

La storia dell'interprete creatore — tipica del periodo romantico — annovera, prima di Mancinelli, esempi ben più autorevoli a cominciare da quello di Felix Mendelssohn. Ma vorremmo dire che proprio sulla fine del secolo XIX essa assume un significato particolarmente interessante ed inquietante. In materia Gustav Mahler ha di che insegnare con un'analogia tra le due operosità dove la concomitanza è quasi spietata. Costituisce, siffatta doppia operosità, una croce e delizia in cui i fermenti di una sensibilità duttile s'accompagnano alle esi-

genze di un senso interpretativo acuito. Come gusto creativo anche Mancinelli si dimostra, ai suoi tempi, ben più cauto ed aperto, al tempo stesso, di quanto non lo sia quale direttore. O, per lo meno, il suo traguardo di compositore è la preferita piattaforma di partenza di lui interprete. Dopo di che non è disagiata immaginare quale potesse essere per il musicista la parola prediletta, il verbo supremo, tanto più ricordandolo a Bologna, attivo tra il 1880 e il 1885. Wagner rappresentava, allora, l'antitesi sia in sede melodrammatica che in sede puramente strumentale della musicalità nostrana potenziata da Verdi ma non ancor manomessa dalle prime intraprendenti esperienze della « giovane scuola » che sboccherà tra poco. E Wagner è il nume tutelare di Luigi Mancinelli che a trentasei anni fa rappresentare, nella roccaforte del wagnerismo nostrano, la sua opera « Isora di Provenza » documento che, in sede melodrammatica, possiamo considerare il più valido e probante di lui. Del resto a Bologna Mancinelli è un dio: un dio sorridente e paterno con gli allievi del Conservatorio, aiutante, accostante, estremamente coltivato come direttore di orchestra, più che sufficientemente *à la page* come melodrammista. Il successo di « Isora di Provenza » è una riprova, perfino polemica, di simpatia per chi percorre strade romite, ritenute poco accessibili e comunque piene di trabocchetti e di tranelli. Il testo di Zanardini s'ispira ad un illustre precedente di Victor Hugo ma non si svincola da una insistenza narrativa che può sembrare dichiaratamente antidrammatica. Gioia di raccontare in musica, dunque, senza colpi di scena, con stasi, con monotonie, con meditazioni e soliloqui assai estesi. Anche se l'opera, nella sua sceneggiatura, crede indulgere a forme alquanto svariate (vi sono « madrigali » e « ballate », « marinaresche » e « preghiere », « inni » e « cortei »), in verità la materia musicale non riesce a sciogliersi in quella destra ed azzeccata serie di combinazioni che danno vita al fatto operistico. In fondo, pur rispettando le formule istitutive del melodramma ottocentesco, Mancinelli alimenta, più che altro, la

calettatura strumentale delle medesime, non senza una costante dignità canora che rende gradevoli pagine quali il canto protagonista nel 1° atto, alcuni avvii declamatori di Rolando nel 2° e la « grande scena » di Isora nel 3°. Quando fu affermato che « dopo *Metistofele* di Boito non era stata scritta in Italia un'altra opera così originale e così ispirata ad alti intendimenti » si desiderava fare alto elogio ad un documento decisamente controcorrente proprio per il suo modesto respiro drammatico, esaltandone, d'altra parte, gli insoliti e pensosi caratteri espressivi. Chi scriveva così era il temuto ed insigne Francesco d'Arcais, critico della « Opinione ». Giustamente, vari anni dopo, Giacomo Orefice si domandava perchè Mancinelli non avesse provveduto a concentrare in un solo atto l'intera « Isora di Provenza », dando omogeneo ritmo ad una materia tutt'altro che sprovvista od estemporanea. Ma non si può essere d'accordo, invece, con lo stesso Orefice allorchè egli giudica un'inutile superfetazione quel « prologo sinfonico » che, successivamente alle rappresentazioni bolognesi del 1884, Mancinelli concepì quale premessa all'opera. Diciamo, se mai, sia pure in termini un po' crudi, che la forza musicale di questo spartito può essere riscontrata, in rapporto allo svolgimento drammatico dell'azione scenica prescelta, tutta qui. Poichè bisogna pur asserire che se il fiato di Mancinelli è corto, e rattappito nell'arieggiare i numerosi ed estesi compartimenti lirici dai quali trae senso e proporzione l'opera in musica, là dove, in forma magari ibrida e più contratta, vi sia qualcosa di penetrante e di « romantico » da narrare il compositore umbro sa impegnarsi non disonorevolmente. E con questa riflessione accompagnamo il passaggio dell'attività mancinnelliana dal settore teatrale a quello parateatrale in cui fioriscono e s'impongono parecchie pagine di « musica di scena ». Il « prologo sinfonico » di « Isora di Provenza » cammina sulla scia determinata, alcuni anni prima, con gli « intermezzi sinfonici » per « Messalina » da un lato e per « Cleopatra » dall'altro. Tragedia o poema drammatico che

sia, il doppio testo di Pietro Cossa reca numerosi stimoli per una dignitosa estrinsecazione delle possibilità espressive di Mancinelli. Guardate: vi è l'elemento «storico» screziato da qualche reminiscenza esotica; la traccia per una visione poetica che pur può sostare per qualche sua meditazione obbiettivamente lirica (per «Cleopatra», ad esempio, quel tutt'altro che anonimo od accademico «Andante» ossia una «barcarola» scritta in punta di penna, con tratto lindo e forbito, da affiancare, sempre in tema di ispirazione analoga, a due felici momenti delle successive «Scene veneziane»); l'avvio od il richiamo alla perorazione strumentale generosa, affrescante talvolta anche retorica e pletorica; la contratta concentrazione — o per lo meno il serrato allineamento — di elementi rapsodici diversi e differenziati tali, appunto, da favorire un particolare modo di sentire e di esprimersi, con il passo e il ritmo concessi dalla particolare natura artistica del compositore. Insomma questo fastello di pagine sinfoniche parateatrali non soltanto costituisce il retaggio positivo dell'arte di Mancinelli ma ne segna in modo assai probante le caratteristiche del gusto. Un gusto che non può e non sa rifuggire in tutto e per tutto dalla consuetudine melodrammatica inveterata; un gusto che, a parole ed esteriormente, ama proclamarsi ligio pure alle formule operistiche imperanti; ma un gusto, anche, d'altronde, che tenta qualche felice scorribanda extra-territoriale, intuendo, magari per pochi momenti, situazioni estranee che già sono nell'aria e che logicamente, per paludarsi in rispettabile veste sonora, non potrebbe non preferire il linguaggio più avanzato — oltre alpino, ovviamente — a quello casalingo e bonario peninsulare. Del resto, oltre il giro degli scatti cronologici che in arte contano fino ad un certo punto, ci sarebbe da ricordare che proprio il settore «musica di scena» sarà, dai tempi di Mancinelli per un trentennio circa in giù buon pascolo ispirativo per una generazione di musicisti successivi. Alfredo Catalani probabilmente, dava l'avvio in materia con quel tuttora caldo e sostanzioso «prologo» alla «Falce»

dettato nel 1875 per l'omonimia égloga araba. Gli « intermezzi sinfonici » per *Messalina* » seguono di un anno, di due quelli per « *Cleopatra* », mentre le attillate e galanti « *Scene veneziane* » sono del 1888. Col che si può ritenere che questa istintiva predilezione per una tanto singolare forma, a mezza strada tra la scena lirica e il poema sinfonico, costituisca, in effetti, per il maestro umbro, un ritornello puntuale. Lo abbiamo controllato per « *Isora di Provenza* »; lo riscontreremo anche in « *Ero e Leandro* », opera composta nel 1890 su testo di Arrigo Boito dove il tratto elegiaco contemplativo permane quasi più insistente che nel precedente spartito tanto è vero che il lavoro, prima di affrontare la scena fu applaudito, quale oratorio, in Inghilterra. Anche qui ricchezza di tratti decorativi, suggestioni letterarie, tratte da un ellenismo alla « *Mefistofele* » (« forma ideal purissima » e via dicendo), nobili e pensose meditazioni che non liévitano drammaticamente ma che consentono la realizzazione di alcune buone pagine di musica. E anche qui un « prologo » — con un inquietamente cromatizzato a solo di contralto — enuncia la polpa poetica di un fatto scenico che resterà espresso, nei tre atti, in forma assai contratta e fiévole. Se si rammenti che il Mancinelli scomparve nel 1921 e che gli inaugurali « intermezzi sinfonici » per « *Messalina* » datano del 1876, noteremo che l'operosità creativa del maestro s'affianca, fattiva e continua, a quella direttoriale che detiene le sue punte eccelse tra il 1890 e il 1910 a Madrid ed, oltre Oceano, nelle due Americhe. Ebbene, per quel poco che la sua musica conta, per quel poco che essa può ancor oggi significare, non si può negare che essa tentò tutte le forme espressive, puntando più fortunosamente, anzi, si è detto sopra, là dove vi fosse da sondare ed esplorare un terreno meno battuto e consunto: dall'opera alle musiche di scena, dall'oratorio alla pagina per voce e pianoforte.

Infine una parola particolare meritano quelle che figurano, probabilmente, come le postreme fatiche di Mancinelli ossia i due poemi « *Frate sole* » e « *Giuliano l'Apostata* » scritti

quali musiche per i films omonimi. Prima di tutto per il fatto che già la mera presenza di siffatti documenti dà atto della ingegnosa e sveglia versatilità del compositore che, settantenne e più, non rifugge dal collaborare ad espressioni ancor assai dubbie e problematiche negli anni 1918 e 1920, rispettivamente, in cui appaiono le concezioni cinematografiche di Mario Corsi e di Ugo Falena. In secondo luogo poichè, oltre la discutibile riuscita della pagina, interessa la varietà dei mezzi, l'organico strumentale, la fantasia — sia pur talora affaticata — delle figurazioni svolte entro un ritmo musicale continuamente mutevole e variato, nonchè il fasto sonoro che dimostra — non fosse altro — quanto vigile e accorto fosse l'orecchio di Mancinelli nel fiutare e captare dentro ed oltre i patri confini. Ancora i tratti, insomma, di una fisionomia artistica che fermenta oltre la linea del proprio tempo, senza mai adagiarsi, neppure in vecchiezza, sopra le agevoli e comode posizioni del già fatto, del già collaudato, di un apatico e neghittoso «quieto vivere».

RICORDO DI ANTONIO SCONTRINO

DI ADELMO DAMERINI

Cominciamo da qualche ricordo personale. Eravamo durante la prima guerra mondiale. Io vivevo a Pistoia e, dopo aver compiuto gli studi classici e di filosofia, studiavo da solo composizione in quella cittadina di Provincia e, ogni tanto, facevo delle visite a Firenze per incontrarmi con Giannotto Bastianelli — di cui feci pubblicare ad un editore pistoiese la sua *Crisi musicale europea* — con Vittorio Gui, con Ildebrando Pizzetti, con Vito Frazzi, nonchè qualche volta, con Soffici, con De Robertis e con gli altri scrittori della *Voce*. Ad un certo punto mi venne l'idea di legalizzare le mie conoscenze tecnico-musicali e conseguire un diploma di composizione in vista della situazione che sarebbe derivata dalla fine della guerra. La mia preparazione però si era formata con ampiezza ma con libertà, nascendo da un assoluto autodidattismo irregolare, nè io sapevo quali erano le esigenze scolastiche o burocratiche di un Conservatorio. A Firenze non ebbi che rare occasioni di incontrarmi con il maestro Antonio Scontrino, di cui conoscevo qualche Quartetto o altra composizione da camera, e che sapevo essere un musicista ferrato nella tecnica contrappuntistica e orchestrale. Mi venne consigliato di recarmi da lui per fargli vedere alcuni miei lavori, onde da questi egli potesse giudicare se la mia preparazione fosse sufficientemente

adeguata al programma di un diploma di composizione. Una sola visita nella sua villetta dei pressi di Piazza Savonarola bastò. Uno sguardo esperto come il suo gli permise di stabilire che io potevo presentarmi con tranquillità all'esame del Conservatorio « G. B. Martini » di Bologna, di cui era direttore il compianto maestro Franco Alfano. L'esame riuscì felicemente, ad onta della fatica delle prove fatte in camera chiusa, donde uscivo alle ore piccine in piena oscurità per la guerra. Alfano, da quel momento mi serbò sempre una schietta amicizia ed una immeritata stima fino alla sua scomparsa. Scontrino anche ne fu contento e mi onorò sempre del suo interessamento, quantunque la fine della guerra mi portasse lontano da Firenze, per vari anni a Roma, dove appresi appunto, nel 1922, con dolore profondo la sua dipartita. Ricordo però sempre la sua cordialità, pur nell'atteggiamento un po' cattedratico e la sua preziosa incisività nel dar consigli o suggerire qualche nuova versione contrappuntistica, armonica o coloristica. In quella mia unica seduta, da lui concessami, egli volle che, seduta stante, io facessi una esposizione di fuga su di un tema da lui proposto. E quale fu la sua soddisfazione nel constatare che io avevo in pochi minuti, non solo disteso la esposizione, ma avevo individuato, come lui voleva, la risposta tonale del tema datomi, risposta, aggiungeva lui, che alcuni allievi del Conservatorio avevano tutti sbagliata. Dunque io mi presentai all'esame nel nome di Scontrino, superando, disinvoltamente, ogni superstizione meschinna. E mi sono presto rivolto alla conoscenza della produzione creativa del maestro siciliano.

* * *

Scontrino si trovò a vivere in un ambiente completamente orientato verso orizzonti diversi da quelli da lui intravisti ed amati. Già, appena diplomato nel 1870, egli, desideroso di esplorare la coltura degli altri paesi, trascorse qualche anno a Monaco di Baviera, dove studiò la musica tedesca e si formò una coscienza artistica in antitesi con quella che in quel tempo dominava in Italia. Infatti quando ritornò in patria, vinto dalla

corrente volta al teatro, si decise a tentare la prova, scrivendo *Matelda*, *Il progettista*, *Il Sortilegio*, *Cortigiana*, che furono ostacolate perchè concepite con altri intendimenti da quelli seguiti dai contemporanei. Era, anche in queste opere teatrali, fuori moda: troppa dottrina, tecnica elaborata. Miglior fortuna ebbe il *Gringoire*, che suggestionò sulle prime per l'inno alla giovinezza, alla vita, intonato da un poeta alla corte di Luigi XI, brutto nel fisico, ma esaltante nella bellezza dell'anima. Però, per quanto l'opera fosse calda di lirismo romantico, contrastava col verismo imperante: basta dire che *Gringoire* apparve nello stesso anno, 1890, della *Cavalleria rusticana*. Pure, avendo dato prova di un ingegno vivo e di una preparazione sicura nell'opera teatrale, forse egli stesso si accorse che la strada più congeniale al suo ideale estetico era altra: quella della musica strumentale. E di questa dobbiamo occuparci per star fedeli all'argomento di questa *Settimana senese*.

Veramente la musica sinfonica e i Quartetti sono le forme in cui Scontrino rivelò, pur con le derivazioni dal romanticismo tedesco, una maggiore e più spiccata personalità. Dei quattro Quartetti quello *in sol minore* è forse il più riuscito sia per l'invenzione tematica sia per lo svolgimento. E' del 1901 e fu eseguito la prima volta a Firenze dal Quartetto fiorentino, composto da Faini, Ciappi, Cagnacci, Broglio; poi esso ebbe molte esecuzioni specialmente in Germania, essendo stato stampato nella edizione Eulemburg di Lipsia. E' un'opera che rivelò una maestria della forma veramente mirabile. Ha un primo tempo, costruito sul classico schema ma svolto con ampiezza forse eccessiva, che si sostiene per il carattere arioso dei due temi e per la scorrevolezza dei contrappunti e degli sviluppi. Una maggior forza espressiva deriva, nella ripresa, dal movimento di terzine raddoppiate degli archi centrali. Lo *Scherzo* è originale nell'impianto ritmico e l'*Adagio* presenta, nel tema affannoso, una elaborazione armonica così ardita da far pensare agli ultimi Quartetti beethoveniani e, addirittura, ad una scrittura alla Mahler. L'ultimo tempo, dopo uno stacco vivace, ha « Un poco

meno mosso » che si presenta due volte, di una intensità lirica sinceramente sentita. Il Quartetto *in la minore* ha un elegantissimo *Minuetto*, trattato modernamente, e una *Romanza* di una libera ariosità quasi sinfonica. Il Quartetto *in do maggiore* è notevole per una ricchezza di svolgimenti e per una ricerca di combinazioni ritmiche (nel secondo tempo) e per la magistrale Fuga nell'ultimo tempo. Il Quartetto *in fa maggiore* colpisce per il carattere cromatico dei temi nel primo tempo, per la agilità ritmica dell'*Allegretto grazioso*, per la distensione melodica dell'*Andante* e per la cantabilità a gola spiegata dell'ultimo tempo: *Popolaresca*.

Non abbiamo lo spazio sufficiente per occuparci dettagliatamente, come si meriterebbe, delle opere sinfoniche, le quali presentano un maestro del colore e anticipano quell'impressionismo, che peraltro si esplica con caratteri italiani nella plasticità dei temi e per l'energia dell'accento. La *Sinfonia Marinaresca*, composta di quattro tempi (Mare calmo, Isola delle scimmie, Canto delle Sirene, Tempesta) fu diretta la prima volta a Firenze da Leopoldo Mugnone nel 1897, ma fu composta nel 1895, e poi fece il giro della Germania, dell'Inghilterra e dell'America. La *Sinfonia romantica*, anch'essa di quattro tempi, era preferita da Riccardo Strauss che la diresse per primo a Berlino il 9 marzo 1914. Quanto agli Intermezzi alla « Francesca da Rimini » di Gabriele d'Annunzio, scritti per invito dello stesso poeta che stimava molto Scontrino, non si comprende come, dopo la burrascosa serata al Costanzi di Roma del 1901 nella quale fu travolta la tragedia di D'Annunzio, non abbiano avuta ripresa dopo la rivincita del lavoro dannunziano: o si capisce conoscendo la natura puerilmente superstiziosa di Gabriele! Certo che Scontrino ebbe, oltre che incomprendione, anche molte avversità dovute a invidie e a bassi sentimenti di rivalità. E il maestro siciliano, modestissimo, non si occupò eccessivamente di mettere in corso i suoi *Intermezzi*: solo si contentò di trascriverli per pianoforte. Sarebbe troppo lungo occuparci di tutte le composizioni strumentali di Scontrino. Ci contenteremo di



All' amico Riccardo Gandolfi
Genova 1904 *A. Scontrino*

ANTONIO SCONTRINO

segnalarle, perchè qualche studioso si decida a porvi gli occhi e qualche esecutore si proponga di farle conoscere. Con l'orchestra è da ricordare il *Concerto per Contrabbasso* (Scontrino fu anche virtuoso di questo strumento), così vario di risorse strumentali, il *Concerto per Fagotto* e quello per *Pianoforte*. Poi una larga messe di liriche per voce e piano, dove la cura di una aderenza espressiva alla parola fu acquistata dalla familiarità con la liederistica tedesca fuori moda, in quel tempo, anche quella! Richiamo l'attenzione altresì sui deliziosi *Bozzetti* per pianoforte, che Scontrino compose per la scuola di Buonamici. Sono disegnati con un finissimo gusto per la linea melodica e armonizzati con nuova sensibilità sì da ritenerli attuali: ricordo *Ansia*, *In Chiesa*, *Scherzo*, *Al tramonto*. Nel genere sacro emergono un *Gloria* con fuga a otto voci, un *Mottetto Tota pulchra* a quattro voci, una *Salve Regina* a due voci con harmonio, ed altre.

Da tutte queste pagine — se rilette con attenzione ed amore — balza una figura di musicista, che, essendo anacronistica al suo tempo, acquista valore oggi con la esperienza di oltre quaranta anni, nei quali abbiamo assistito a vicende evolutive di linguaggio e di orientamento estetico di svariate e contrastanti direttive. Queste, se hanno fatto giustamente dimenticare quanto di dilettantesco è nato sulla fine dell'Ottocento, possono fornire, d'altro canto, ragione di nuovo riesame e documentare i fermenti che, in quel tempo, si incrociavano e si opponevano nella formazione della problematica nuova coscienza musicale.

* * *

Cenno biografico. Antonio Scontrino nacque a Trapani il 17 maggio 1850. Suo primo maestro fu Giovanni Coppola, ma le sue attitudini si rivelarono precocemente tanto che, nel 1861, fu ammesso al Conservatorio di Palermo, dove studiò armonia con Alfano e contrappunto con Platania. Diplomato nel 1870 intraprese vari concerti di Contrabbasso in Italia, e a Tunisi. Ottenuto un sussidio dal Comune e dalla Provincia di Trapani, fra il 1871 e il 1873, fu a Monaco di Baviera, poi prese parte ad una tournée di opere italiane come primo contrabbasso. Di

ritorno dall'Inghilterra si stabilì a Milano, dedicandosi all'insegnamento della composizione. Il 1^o ottobre 1891, in seguito a concorso, fu nominato professore di contrappunto e composizione nel Conservatorio di Palermo, nel 1898 fu trasferito nel R. Istituto musicale — oggi Conservatorio Cherubini — di Firenze, dove rimase fino alla morte, avvenuta il 7 gennaio 1922.

OPERE - *Per il teatro: Matelda* in 4 atti; Milano, Dal Verme 19 giugno 1879 (ed. Ricordi). - *Progettista* in un atto, Roma, Teatro Argentina, 18 febbraio 1882 (ed. Ricordi). - *Sortilegio* in tre atti, Teatro Alfieri, giugno 1882 (ed. Ricordi). - *Gringoire*, un atto, su libretto di Cordelia, Milano, 27 maggio 1890 (ed. Treves). - *Cortigiana* in 4 atti, Milano, Dal Verme, 5 febbraio 1896 (ed. De Marchi).

Musica sinfonica. - *Sinfonia marinaresca*, diretta da Leopoldo Mugnone il 12 febbraio 1897 (ed. Carich). - *Sinfonia romantica*, diretta nei grandi concerti invernali a Berlino da R. Strauss il 9 marzo 1914 (autogr. nel Conservatorio di Napoli). - *Intermezzi* alla «Francesca da Rimini» di D'Annunzio, Roma, Teatro Costanzi, 14 dicembre 1901. - *Celeste*, ouverture Teatro alla Scala, primavera 1882 (ed. Giudici Strada). - *Preludio religioso* al Salmo «Benedictus», 22 dicembre 1919 (ined. Conserv. di Palermo). - *Marcia trionfale* per l'inaugurazione del monumento a Vittorio Emanuele II in Trapani, 15 ottobre 1882 (ed. Lucca). - *Grande Polonaise* per piccola orchestra, scritta nel 1869 (autogr. Conserv. di Palermo). - *Concerto per Contrabbasso*, dedicato a Federico Warnecke di Amburgo, 18 ottobre 1908 (Ined. Autogr. Conserv. di Firenze). - *Concerto per Fagotto*, Firenze 20 dicembre 1920 (Ined. Conserv. di Palermo). - *Concerto per Pianoforte* (Ined. Conserv. di Palermo).

Musica da camera per Quartetto. - *Valzer capriccioso* (Ined. Conserv. di Palermo). - *Preludio e fuga in mi minore*, 1895 (ed. Eulemburg, Lipsia). - *Quartetto in sol minore* 1901 (ed. idem). - *Quartetto in do maggiore*, 1903 (ed. idem.). - *Quartetto in la minore*, 1905 (ed. idem). - *Quartetto in fa maggiore*, 1918, (ed. idem).

Per contrabbasso e pianoforte, Sette pezzi, (ed. Ricordi).

Per violino e pianoforte o altri strumenti. - 1) *Allegro, Bagattella, Cantabile* (ed. Giudici Strada). - 2) *Serenata, Romanza* (ed. Bianchi, Torino). - 3) *Adagio* (Salanoff, Firenze). - 4) *Berceuse* (ed. Ricordi). - 5) *Sonata in fa mag.* (ed. Eulemburg, Lipsia). - 6) *Adagio per violino e fiati* (ined. Conserv. di Palermo).

Pezzi per violoncello. - *Elegia con pf.* (ed. Giudici Strada). - *Tema e variazioni* (ed. Carisch). - *Diversi Pezzi* (ined. Conserv. di Palermo).

Pezzi per pianoforte. - *Bizzarrie, Ricordi siciliani* (ed. Lucca, 1870). - *Dodici Bozzetti per la scuola di Buonamici* (ed. Carisch, 1895); *Marcia*

paesana (ed. Brizzi e Niccolai, Firenze, 1910). - *Due mazurche* (ed. Buffa e Scribante, 1865).

Bozzetti per clarinetto e pianof. - Sei pezzi (ed. Brizzi e Niccolai, 1909). - *Pezzi per flauto*. - *Polacca* pr fl. e Pf. 1865.

Musica sacra. - *Gloria*, fuga a otto parti (ed. Giudici Strada 1890). - *Tota pulchra*, Mottetto a 4 v. (ed. Giudici Strada 1894). *Ave Maria*, 1898. *Salve Regina* a 2 v. con harmonium (in *La Nuova musica* vol. II, ser. III, disp. 27). - *O salutaris hostia* (in *La nuova musica*, vol. I, ser. III, disp. 27). - *Salve Regina* per Sopr. e quartetto d'archi (Bibl. Fardelliana, Trapani).

Musica corale. - *Piccola Cantata* per voci di fanciulle (ined. Bibl. Fard. Trapani). - *Pregghiera di levata* coro all'unisono, (ined.).

Musica per arpa. - *Minuetto* (ined. Conserv. di Palermo).

Canto e Pianoforte. - 31 Liriche (ed. Lucca): alcune pubblicate e rivedute (Giudici e Strada, Forlivesi, di Firenze, Schmill di Trieste, Treves).

Intima vita, 17 Liriche (ined. Conserv. di Palermo).

Molte Riduzioni di sue opere per pianoforte e *Trascrizioni* per Banda. (Ascolesi, Caravaglios, Lombardo).

L'ARTE DI GIUSEPPE MARTUCCI

DI GUIDO ALBERTO FANÒ

Non è davvero cosa gradita, venendo a parlare di un autore che si ama e nella cui grandezza fermamente si crede, dover ripetere una lagnanza che sa di luogo comune, cioè di continuo dover constatare che esso autore non è conosciuto e apprezzato a dovere; e tanto più duole, in quanto ciò è segno che la lagnanza finora non ha prodotto l'effetto desiderato. Ma appunto per ciò, la ripetizione è necessaria; e nel caso che ci riguarda, se molto pesa dover constatare che, dopo un certo risveglio di esecuzioni di opere di Giuseppe Martucci che si è avuto in occasione della ricorrenza centenaria della sua nascita, si è presto ricaduti nel quasi oblio di prima — e una progettata ripresa di manifestazioni celebrative per il cinquantenario della morte non ha potuto attuarsi per esser venuti meno gli aiuti promessi o sperati — ci è d'altra parte gradito il riprendere la penna sull'argomento nella presente occasione, trarre cioè lo spunto dalle composizioni del Martucci che verranno eseguite durante la « Settimana musicale Senese » per dichiarare con rafforzata convinzione che, nonostante tutto, la sua opera resiste al tempo e al mutar dei gusti contingenti, e che un approfondito studio, e in certo senso pur il silenzio che le si è fatto intorno, potranno un giorno farla apparire ancor più mirabile nella sua profonda vitalità.

E, pur essendoci già altrove occupati ampiamente dell'argomento, sentiamo tuttavia di potervi tornare sopra senza timore di ripeterci, perchè esso è tale da poter sempre stimolare, col passar degli anni, qualche nuova considerazione e meditazione; ciò, innanzi tutto, proprio in rapporto alla mancata generale comprensione e diffusione dell'opera di cui si tratta, fenomeno che non può non aver qualche radice nelle generali tendenze e condizioni di gusto dei nostri tempi; per cui, riesaminando queste in ciò che possa aver qualche delicato rapporto — e s'intende qui delicato in un senso di incompatibilità o di contrasto — con intimi caratteri dell'opera stessa, se ne potrà ricavare qualche utile chiarimento e sull'uno e sull'altro oggetto.

Sempre più ci appare chiaro, innanzi tutto, che uno degli elementi o aspetti dell'opera di Martucci che trova particolarmente riluttante, in generale, l'animo dei musicisti dei nostri tempi — diciamo i musicisti, e soprattutto ci riferiamo a quelli di media età e quindi dai gusti già formati a certe correnti, perchè per i più giovani e i più anziani, come per l'ascoltatore ingenuo, la cosa è diversa — sia quel carattere di sogno e, come dire, di pensosa introspezione e di malinconia meditativa, che per buona parte la pervade e le è peculiare. Perchè è certo che la sensibilità — o forse sensitività — dei nostri tempi, sia per quanto riguarda le espressioni o impressioni sonore che per quelle d'altra natura, è portata in particolare verso ciò ch'è attivo in modo pulsante e dinamico; si potrebbe ben dire, richiamando un'espressione un tempo usata dal Croce per argomenti di vasta e grave portata, verso *l'attivismo*: ora, ben s'intende che nel campo dell'espressione musicale una tale tendenza si manifesta specialmente come gusto del dinamismo ritmico, della incisività marcata e nervosa, o simili; piace, s'intende, la drammaticità forte e magari violenta, piace il classicismo inteso come astratta linearità, ma assai meno piace, o anzi dispiace, l'indugiarsi a sognare o favoleggiare di mondi di contemplazione e di sogno; e ciò, naturalmente, si riflette non solo nel giudizio sulle opere dei nostri tempi, ma anche, anzi diremmo

con maggior gravità di conseguenze, in quelle sulle opere del passato; da ciò, in generale, una certa qual tendenza, a stento repressa o messa da parte, a scavalcare a ritroso, nella elezione o simpatia di giudizio, l'età musicale del romanticismo, per rivolgersi con particolare slancio a certi aspetti, soprattutto strumentali, dell'arte dei due secoli precedenti; ma il periodo che particolarmente soffre di questa tendenza di gusto — soffre, s'intende, solo rispetto alla fortuna contingente delle composizioni, non già nei valori intrinseci che, se ci sono, restano quel che sono — è proprio quello del tardo romanticismo, cioè dello scorcio del secolo passato e degl'inizi del presente, e soprattutto per quel che riguarda la musica italiana, perchè la francese in certo modo se ne salva in grazia alla nuova corrente di linguaggio sonoro portata dall'impressionismo, soprattutto in quanto rappresentata dalle figure di Claude Debussy che, a parte ciò, con la sua arte rappresenterebbe la quintessenza del gusto del vago e dell'indefinito: e per quel che riguarda la Germania, il prestigio di cui i connazionali, con lo spirito di zelo patrio che in quei paesi, quando a ragione e quando a torto, va sempre al di sopra delle tendenze, han circondato le figure di Mahler e di Strauss, ha preservato queste, se non dagli attacchi a volte anche smoderati, certo dall'oblio o dalla trascuratezza. In Italia, invece, nè zelo patrio nè, che sarebbe stato sufficiente, spirito di giustizia ha potuto impedire il disconoscimento e la trascuranza — nelle esecuzioni e prima di tutto nello studio — dell'arte del pensoso sognatore idealista Martucci e di altri che in ciò gli sono apparentati, da parte di seguaci di una o altra forma di dinamismo o di astrattismo.

Ora, senza qui entrar in merito — chè andremmo fuor del nostro tema — sul valore di queste tendenze in quanto operanti e produttrici nel campo della composizione, è evidente che il loro interferire nell'opinione critica è assolutamente inopportuno e fallace, perchè le tendenze di un'età non possono venir giudicate secondo quelle di un'altra, o per meglio dire nessuna tendenza o simpatia personale o d'ambiente può esimere dall'obbligo este-

tico — ch'è poi anche morale — di cercar di penetrare e comprendere lo spirito di opere di qualsivoglia diverso o anche lontano indirizzo, sempre che esse impongano riguardo per severa e pur caratteristica linea. L'ultima detta condizione è sicuramente assai importante, perchè quanto abbiamo sopra asserito non implica che tutte le tendenze si equivalgano e che non sia lecito propender per l'una piuttosto che per l'altra e anzi non sia giusto nutrir più amore e venerazione per un artista dal mondo spirituale più complesso ed integro nei confronti di un altro che, pur esprimendo limpidamente il proprio io, riveli in quest'io un qualcosa di unilaterale o di chiuso ai più vasti orizzonti della vita interiore.

E a questo proposito, poichè ci è venuto subito fatto di parlare d'una tendenza a indugiarsi in mondi di sogno come una delle più caratteristiche del Martucci e più in generale del periodo e indirizzo e cui egli appartiene, dobbiamo ora aggiungere che la composizione in cui tale tendenza si esprime forse nel mondo più evidente e diremmo incondizionato è appunto la *Canzone dei ricordi*, che verrà eseguita durante la Settimana di quest'anno: qui certamente la musica — in corrispondenza anche del testo letterario, naturalmente — è tutta impressa di struggimento nostalgico, di aspirazione a felicità indefinite e dileguantisi o anzi dileguate: qui insomma l'artista è tutto assorto in uno stato come di contemplazione passiva, di solitudine sentimentale. Certamente, allora, se tutta l'arte di Martucci avesse un simile carattere, non sapremmo dar completamente torto a chi vi vedesse i segni d'una certa qual morbosità, di una tendenza pericolosa a seguirsi. Diciamo, se fosse tutta così, vale a dire se l'artista vi si fosse non soltanto indugiato ma adagiato sì da non saperne più evadere; mentre invece tutt'altro è quando si tratta d'un momento, non vogliam dire proprio isolato, ma insomma uno stato temporaneo nello svolgersi o dispiegarsi dell'animo dell'artista, come veramente qui è il caso. E pur nell'espressione di questo stato temporaneo non è da negare, e infatti abbiamo ammesso in precedenti considerazioni sull'oggetto, che



GIUSEPPE MARTUCCI

si celi qua e là un'ombra di morbosa inquietudine tale da intorbidarne in qualche brano il fluire della vena musicale; ma è poi subito da soggiungere che l'impressione che di ciò si avverte viene prontamente superata e coperta da quelle onde lo spirito riceve artistico ristoro, cioè dal senso di candida effusione dell'anima nel canto, di delicato snodarsi e intrecciarsi contrappuntistico di linee e parti strumentali intorno al canto stesso, di incanto e delicato profumo di sonorità orchestrali. Oltre a ciò, poi, v'è un altro essenziale elemento espressivo che tempera il sentore di passività sentimentale e si può dir di continuo rinfresca e risana l'atmosfera: vogliam dire il senso del poetico stornellare, lo spontaneo atteggiamento di cantastorie o menestrello meridionale ch'è uno dei più consoni allo spirito di questo artista squisitamente mediterraneo: carattere ch'è ben sensibile specialmente in parti come la canzone del ruscello, la serenata a veri e proprii stornelli, la parte a mo' di barcarola evocante lo scorrere dalla navicella sul mare nella brezza della sera tra fantastiche visioni; ma a ben guardare lo si scorge un po' dappertutto in questa composizione, pur nelle parti che danno nel drammatico o negli estatici languori. E riteniamo che il cogliere e tener presente questo elemento sia di capitale importanza per la comprensione della personalità dell'artista, perchè, nell'osservare lo svolgimento interiore di cui s'è detto che lo stato di struggimento nostalgico non è che un particolare momento, nell'avvertire il trapasso dell'artista ad altre e più o meno sensibilmente diverse zone, per dir così, di vita affettiva e di tendenza formale ed espressiva, ripetutamente si ritrova questo candido e caro atteggiamento di cantastorie, ancora improntato a estatico trasognamento ma con una più pronunciata e calda nota di idealità, che fa pure intendere come, in fondo, quella stessa inappagata bramosia espressa nella *Canzone dei ricordi* avesse un substrato ideale che la nobilitava, come la finezza aristocratica del musicista ha saputo nobilitarne i lineamenti espressivi, ossia forma e carattere e stile di linguaggio.

Ora, come esempi specialmente significativi di quello spirito che abbiain detto di menestrello o cantastorie o stornellatore —

qualificazioni che, non occorre dirlo, son sempre un po' approssimative e potrebbero anche venir cambiate con altre affini, ove sempre s'intenda come implicito un senso idealistico che le innalzi — citeremo volentieri pezzi pianistici come la *Serenata* op. 57 n. 2, la *Canzonetta* op. 65 n. 2 — che decisamente guadagna nella versione orchestrale — e molte altre ove quel carattere è un po' meno scoperto ma sempre tuttavia implicito in quello di un soave favoleggiare, come la stessa famosissima *Novelletta* — pur essa assai più bella nella veste orchestrale — e i vari *Scherzi*, specialmente s'intende i più belli, e qui l'esemplificazione va estesa pure ai pezzi di forma e titolo simile che fan parte di composizioni strumentali da camera — per non parlar qui di quelle orchestrali la cui complessità travalica, pur implicandolo, l'oggetto della presente considerazione —: e anche vogliamo qui ricordare i pezzi per violino e pianoforte op. 67, mirabili per freschezza e scorrevolezza narrativa.

S'intende che anche il carattere sul quale ora ci siamo indugiati è, se non più solo un momento, come quello precedentemente considerato, certo un aspetto della vita interiore del nostro artista, e, in quanto aspetto, non la esaurisce nè basta a farcela penetrare e apprezzare a pieno; ma, come già abbiamo notato, è di per sè assai importante e dovrebbe almeno bastare a rimuovere ogni riserva sull'originalità di tale arte e, ciò che più varrebbe e urgerebbe, a farla studiare con amore. Ma è proprio a quest'ultima esigenza che, inspiegabilmente, ancora par che si frappongano e oppongano condizioni e correnti e bisogni contrari, tanto da produrre, quando non proprio un senso di ostilità, certo una tepidezza e indifferenza che è quasi peggiore, perchè dà l'aria d'una congiura del silenzio onde nasce l'oblio e la trascuranza che per l'ennesima volta si è costretti a lamentare; perchè si sa che, in musica, una certa frequenza di esecuzioni e, prima di tutto, un diffuso zelo degli studiosi son condizioni necessarie perchè veramente il valore delle opere d'un artista entri nella coscienza generale, entro e fuori del paese in cui l'artista è nato e fiorito.

Del resto, riguardo alla personalità di Martucci, non è a dire che veramente si osi negarla, perchè pur dalle poche opere che vengono eseguite essa risulta troppo evidente; ma la si vuole ridurre e circoscrivere a limitate entità, e questo basta purtroppo perchè essa rimanga quasi nascosta agli occhi dei molti distratti che van dietro alla corrente.

Alcuni critici poi, disposti a riconoscere al Martucci una schietta vena di lirico in composizioni di limitata ampiezza, gli negano respiro sufficiente alle complesse strutture, specialmente sinfoniche; e questo sarebbe già minor male, perchè una tale riserva si è fatta più volte per artisti quali Schubert e Schumann e Chopin, e, pur fallace com'è, non ha impedito il generale riconoscimento della loro grandezza; e del resto la riserva in se stessa, per il modo e i termini in cui vien posta, è viziosa, manca cioè di rigore teoretico. Ma nel caso di Martucci poi, il fatto è che quello stesso riconoscimento dei valori lirici non è sostenuto con calore adeguato e quindi non trova abbastanza eco.

Riguardo poi alla pretesa incapacità di Martucci a ispirazioni di ampio svolgimento, bisogna dire che sotto tale diffusa opinione si cela anche un pregiudizio di carattere generale, quello cioè secondo cui la musica italiana sarebbe per intima natura chiamata alle espressioni lineari e melodiche, e tutto quello che in essa miri a forme o architetture complesse e polifoniche saprebbe di imitazione di modelli stranieri. Ora, quanto una tale veduta sia erronea e apportatrice di sviamenti storiografici e critici, abbiamo più d'una volta avuto occasione di mostrare, in proposito di uno o altro periodo di storia della musica italiana, e non ci stanchiamo nè ci stancheremo di predicare; e basti qui dire che da siffatto pregiudizio in parte dipende l'inadeguato e inesatto apprezzamento di cui ora è oggetto, in Italia come all'estero, niente meno che l'opera di un Palestrina, la quale, perchè essenzialmente polifonica nello stile, viene spesso considerata come di spirito non prettamente italiano ma quasi fiammingo e, per di più, « conservatore ». Delle troppe recise e astratte distinzioni nazionalistiche, come di altre

empiriche pretendenti a valore assoluto, l'estetica filosofica ha da tempo fatto giustizia, ma la critica musicale non vuole abbastanza tener conto; laddove sarebbe di per sè più che evidente che stile melodico o melodico-armonico e stile contrappuntistico, canto puro o accompagnato e polifonia vocale o strumentale, e altre simili determinazioni o intermedie gradazioni tecniche del linguaggio musicale, possono bensì, l'una o l'altra, trovar prevalente applicazione secondo i popoli e i tempi; ma non sono che momenti d'un continuo dialettico sviluppo; e come nei paesi nordici la polifonia ha ricevuto continuo alimento dal *lied* di schietta ispirazione popolare, così per converso in Italia lo stile melodico e lineare ha potuto bensì prevalere a tratti o per lunghi periodi ma sempre poi ha finito per integrarsi, non per obblighi di convenzione ma per intima esigenza, in forme musicali della maggior complessità e pienezza, obbedendo così a quel senso architettonico che nell'arte italiana in generale non si può non sentir presente e che non si vede davvero perchè in musica dovrebbe mancare.

Pertanto si dovrebbe tenere in debita considerazione ciò che in tal senso rappresenta, in diversi momenti o periodi, l'opera di musicisti quali ad esempio Clementi, Cherubini, e appunto Martucci, del quale, si noti bene, la maturazione stilistica — già in atto nell'età giovanile — coincide cronologicamente con l'avvento della fioritura finale dell'arte verdiana, a cui di recente abbiám sentito qualche voce attribuire la rinascita vera del sinfonismo italiano, con che certamente si è usata ingiustizia al Martucci che a buon diritto dovrebbe almeno dividere questa gloria. Anche nel parlar di quella rinascita, del resto, non si deve intendere che l'opera italiana già da prima fiorita nello stesso secolo, pur quella dello stesso Verdi, fosse poi così meramente melodica e antistrumentale come generalmente si pensa: tutt'altro! Ma certamente un senso di rinascita negli ultimi decenni del secolo ci fu, e fu una apertura d'orizzonte culturale, una caduta di barriere estetiche e spirituali, che avrebbe dovuto

significare appunto — e tale fu invece solo in modo temporaneo e per una data cerchia — la fine di quel pregiudizio per il quale la musica italiana avrebbe potuto e dovuto seguire un dato indirizzo e non altro; la fine di una forma perniciosa di particolarismo e l'avvento, in Italia e sperabilmente anche fuori, di un sano universalismo, estetico e, implicitamente, spirituale nel senso più largo ed elevato.

Che il Martucci con la sua attività culturale ossia con l'opera di musicista nel suo complesso sia stato alla testa di quel movimento, crediamo che nessuno ormai voglia dubitare; ma per convincersi ch'egli abbia veramente tradotto quell'idealità in arte viva, e senza restrizione a opere di limitato respiro, basterebbe guardare senza prevenzioni al naturale svolgimento della sua arte, dove riuscirebbe evidente che lo stesso inconfondibile accento, lo stesso respiro poetico che si avverte in quelle che diremo le liriche strumentali di limitata estensione (ma che pur possono, si noti bene, racchiudere sviluppi drammatici di una concisa complessità) circola e si distende con intensità e ampiezza accresciute nelle composizioni di maggior mole; e questo amplificarsi della forma, dove tra l'altro si distingue una spontanea ricchezza di elaborazioni e intrecci contrappuntistici che nettamente diversifica lo stile martucciano da quello del romanticismo strumentale tedesco, ivi compresa l'arte di un Brahms; questo amplificarsi, diciamo, porta altresì un crescente senso di sanità, di profondità, di luce spirituale, dalle composizioni strumentali da camera alle sinfoniche, fra cui la seconda Sinfonia può dirsi a nostro avviso il coronamento dell'opera del Maestro; s'intende poi che un tale giudizio può avere solo un senso generico e non senza qualche riserva, perchè sotto certi aspetti pagine come quelle che si trovano nell'oratorio inedito *Samuël* si può anche dir che vadano oltre, recando — e si tratta ancora di opera relativamente giovanile — un'altissimo soffio di meditazione religiosa. E s'intende anche che quell'ascesa non esclude il nascere di maggiori disuguaglianze e squilibri, anzi in certo modo può implicarlo, come di consueto avviene (non di-

ciamo sempre) nel passaggio dalle forme semplici alle complesse. E in ciò la critica, naturalmente, avrà sempre il compito di sceverare il puro metallo dalle scorie, purchè però prima adempia — questo sia detto con riferimentno alla generalità, giacchè sappiamo bene che dei singoli possono non esserne toccati — al fondamentale dovere di esplorare la miniera e di distinguerne l'eccellenza e il fulgore.

Ma su ciò non resta ormai altro da fare — oltre naturalmente al dar sempre il contributo che si può — se non attendere che i tempi maturino e il riconoscimento si diffonda sia pur lentamente fino a diventare un giorno o l'altro generale e ben radicato. Già del resto v'è motivo di soddisfazione nel vedere di tanto in tanto come il riconoscimento venga da parte inattesa, ossia da chi si penserebbe alieno da ciò per tendenze diverse o contrastanti: già precedentemente abbiamo avuto occasione di notar ciò; e più di recente un nuovo esempio ci è stato dato dal Malipiero che, come indirettamente abbiamo saputo, in una rivista inglese ha esaltato il Martucci come compositore di genio ed emancipato dalle influenze dei modelli tedeschi. Ciò, è vero, ha fatto drizzar le orecchie al Mila — ripetiamo le sue stesse parole, dallo scritto senza il quale detta notizia ci sarebbe sfuggita —, laddove in verità non c'era che prendere atto di un apprezzamento che rispondeva semplicemente a verità e riceveva tanto maggior rilievo provenendo da un compositore di tutt'altro indirizzo. Mentre, in generale, s'era scelta la troppo comoda via di sistemare storicamente l'opera del Martucci come quella d'un rispettabile precursore. Ma queste generiche e non meditate collocazioni valgono tanto come le generiche riserve e le frettolose e tendenziose negazioni, il cui unico significato può esser quello di dimostrare l'impossibilità di una opposizione veramente concreta, cioè di una critica negativa, analitica e sintetica, delle opere singole, la quale a ben guardare non è stata mai neanche tentata, per la subcosciente impressione che essa si spunterebbe contro la fresca validità delle opere stesse.

MARCO ENRICO BOSSI, COMPOSITORE

DI F. Mompellio

Al di sotto dell'empireo, dove si aggirano i pochi sommi, è una galassia di musicisti, i quali, se sbrigativamente possono venir detti minori, spaziano in realtà fra poli di valore assai lontani. In questa nebulosa Marco Enrico Bossi occupa una rispettabile posizione. Come dunque la musica di lui, operoso e nobile artista, riposa in genere dimenticata, ove si eccettuino le pagine migliori per organo?

La domanda sembrerà « inezia puerile », avendo un'eguale sorte colpito innumerevoli autori e non solo della galassia (ad esempio, Palestrina non è affatto « vivo » quanto la sua eccellenza comporterebbe). Poichè tuttavia una mistica celebrativa, regolata secondo precise misure di tempo, indirizza oggi sul Bossi l'attenzione dei posteri (egli nacque cent'anni or sono, precisamente il 25 aprile 1861, a Salò sul Garda), la circostanza giustifica il quesito, la risposta al quale è implicita nei caratteri della musica bossiana.

Nell'agone dell'arte Enrico entra sul finire del 1881, appena terminati gli studi al conservatorio milanese. Splende allora in Italia la gigantesca figura di Verdi, le cui ultime partiture sono *Aida* (1871) e la *Messa da Requiem* (1874); ai piedi del bussetano operano molti « melodrammisti » fra i quali si distinguono Ponchielli (*La Gioconda* era apparsa nel 1876)

e Boito (i due *Mefistofele* risalgono rispettivamente al 1868 e al 1875) e muovono i primi passi Smareglia (*Preziosa*, 1879) e Catalani (*Elda*, 1880); Puccini, Leoncavallo e Mascagni stanno preparando le ali al volo. Il melodramma ancora trionfa, mentre percorre il cammino d'un rinnovamento, ma la nostra musica si apre a più largo orizzonte. La già sparuta schiera degli « strumentalisti » vede accrescere le proprie forze e allignano forme che Verdi insiste a definire non italiane. Accanto al quarantenne Sgambati il giovane Martucci rinverdisce la nostra letteratura pianistica, le cui artistiche sorti non erano però mai totalmente decadute per merito di pochi quali Golinelli e Rinaldi, e come Sgambati guarda anche alla meta delle composizioni da camera e delle sinfoniche.

Con Filippo Capocci, nell'ambito della musica organistica Luigi Bottazzo e Roberto Remondi si oppongono al pessimo gusto dominante; sconfessando la propria opera precedente, sta per unirsi a loro Vincenzo Petrali, estroso organista della « vecchia » scuola, mentre si riconosce la necessità di adeguare l'organaria italiana ai tempi (così il primo congresso della Associazione di S. Cecilia, tenuto nel 1880 a Milano). Quanto alle forme vocali sacre Jacopo Tomadini non è più un isolato, poichè da qualche anno il milanese don Guerrino Anelli, dottore della Biblioteca Ambrosiana, si adopera fervidamente per la esecuzione e la composizione di buone pagine liturgiche; intanto diviene urgente anche il problema del gregoriano. Ecco, per sommari cenni, il momento italiano in cui l'artista Marco Enrico Bossi prende l'abbrivo; sulla via della « riforma » nella cerchia della musica sacra egli incontrerà fra breve Giovanni Tebaldini, al quale si unirà di fraterna amicizia ⁽¹⁾.

Al conservatorio di Milano Enrico si era diplomato in pianoforte nel 1879 e in composizione appunto nel 1881. Prima del '79, per quanto sappiamo, avrebbe coltivato il re degli stru-

⁽¹⁾ Col Tebaldini elaborerà il noto *Metodo teorico-pratico per lo studio dell'organo moderno*, che uscì in dispense dall'inizio del 1893.

menti senza nutrire speciali propositi d'arte; discendente da una stirpe d'organisti oggi documentabile fino a quel Pietro Bossi che visse a Pizzighettone fra il '700 e l' '800, in un primo tempo Marco Enrico avrebbe frequentato nell'istituto milanese la classe d'organo, tenuta da Polibio Fumagalli, per naturale ossequio verso una tradizione di famiglia e perchè gli alunni in composizione dovevano fare esperienza di vari strumenti (il Bossi apprese anche un poco di tecnica violinistica dal «maestrino» Leandro Campanari). Probabilmente ragioni pratiche non ancora alleate con un preciso indirizzo nell'arte avrebbero dunque spinto il Bossi a partecipare nel settembre 1879 al concorso per il posto di maestro di cappella, canto e organo nella cattedrale di Como; il nostro diciottenne, che era fidanzato e anelava una sistemazione o almeno un buon titolo, riuscì secondo al seguito del bergamasco Carozzi. Subito dopo si verificarono avvenimenti di importanza determinante.

In un viaggio a Londra, dove ebbe a presentarsi quale pianista e compositore, egli vide aprirsi dinanzi un panorama musicale d'ampio respiro e di eletto livello; in quel panorama conobbe un mondo organistico d'un «tono» ignorato o quasi in Italia e forse allora soltanto ebbe chiara coscienza d'una propria inclinazione, come se una tendenza atavica gli apparisse ora sotto una luce sconosciuta, fascinosa. Nel conservatorio di Milano la classe d'organo conosceva tempi non brillanti, possedendo uno strumento con un solo manuale e una pedaliera di diciotto tasti, disdegnato da Saint-Saëns pochi mesi prima, ed essendo retta da un gusto per cui si faceva eseguire ai saggi scolastici, poniamo, l'ouverture weberiana dell'*Euryante*; un forte contrasto per chi aveva suonato il Gray e Davison del Crystal Palace e il Willis della cattedrale di S. Paolo a Londra e conosciuto il clima creato da musicisti quali César Franck, Jacques Lemmens, Théodore Dubois, Alexandre Guilmant, Charles Marie Widor e Wilhelm Thomas Best.

Il nostro giovane organista *in fieri*, di ritorno a Milano, giudicò inutile conseguire un diploma in tali condizioni e su

questo cammino ricercò una guida innanzi tutto in se stesso, tenendo fisso lo sguardo alla mèta che gli si era presentata. Intervenne la sorte o la provvidenza; il Carozzi passò a Bergamo e alla cattedrale comasca fu invitato Enrico, il quale prese possesso del posto il 1^o novembre 1881. La sua attività professionale, già esplicita durante gli anni di studio per ovvie ragioni di vita, saliva così a un rispettabile piano sociale e conquistava una certezza economica propizia alle sospirate nozze, celebrate infatti nella primavera successiva. Egli intraprese allora il vero studio dell'organo, che sarà il suo strumento, si accinse allora a contribuire al repertorio organistico seguendo principî di artistica dignità.

Da Como l'esecutore principe mosse a una splendente carriera, che simboleggerò con l'evocarne l'alfa e l'omega. Fra i concerti dei primi anni particolare significato ebbe quello tenuto nel 1888 per l'inaugurazione del rinnovato organo del duomo comasco, rinnovamento attuato secondo il di lui progetto; all'accademia, in cui egli eseguì opere di Frescobaldi, Bach, Mendelssohn, Franck e la propria sonata op. 60, da poco edita dal Ricordi, assistettero Catalani, Puccini e Boito. L'arco ideale termina negli Stati Uniti, dove Enrico si recò alla fine del 1924 (giunse a New-York il giorno in cui morì Puccini: il 29 novembre) e partecipò, fra l'altro, a un torneo agonistico sul gigantesco strumento a cinque tastiere nella sala Wanamaker di Filadelfia, avendo a competitori i francesi Marcel Dupré e Nadia Boulanger, il belga Charles Courboin e l'americano Palmer Christian. Con tale prima esperienza extra-europea (nel vecchio continente il Bossi aveva suonato più di ottocento organi in vari paesi) si concluse la sua vita: egli si spense il 20 febbraio 1925 durante il viaggio di ritorno.

Non mi soffermo a considerare la singolarità e le doti dell'eccezionale esecutore, dell'improvvisatore formidabile, che l'organo intese sotto la veste polifonica e quella « coloristica » e che dello strumento auspicava esteso il dominio « alle società concertistiche, alle accademie, ai conservatori e, dove fosse pos-

sibile, anche ai salotti privati » (2). Tale aspetto della sua attività triplice ed una (il Bossi emerse come interprete, didatta e compositore) lo conosciamo del resto solo per via indiretta, nelle testimonianze scritte e orali di chi ebbe la ventura d'ascoltare (3); in ogni modo non di esso desidero qui occuparmi, ripeto, bensì del musicista nell'accezione superiore del termine, ossia del compositore, del « poeta » e non dell'interprete. Per la medesima ragione accenno appena i sacrosanti meriti del docente. L'artista illustre può essere un prezioso didatta, una consapevole guida per una scuola d'arte, ma non è detto che implicitamente lo sia, come ancor oggi da molti si crede (e certe conseguenze dell'erraticissima opinione sono visibili ad ognuno). Marco Enrico Bossi lo fu. Delle sue qualità di maestro parla per iscritto e a voce la gratitudine di molti discepoli (al ricordo di lui ancora si commoveva, alcune settimane or sono, Alceo Toni).

Organista sommo, fece allievi non tanto nel suo strumento quanto nella composizione anche tenendo classe d'organo. Da Como passò a Napoli nel 1890, chiamato appunto in quel conservatorio per tale classe di nuova istituzione, ed ivi risiedette fino al 1895, annoverando fra i giovani a lui affidati Giuseppe Baroni, Egisto Tango e Pasquale La Rotella. Composizione ed organo insegnò dal 1895 al 1902 al liceo B. Marcello di Venezia, di cui ebbe pure la direzione; in questo periodo contò fra gli alunni il figlio Renzo, Maffeo Zanon, Giulio Bas, Luigi Amadio, Goffredo Giarda e Gian Francesco Malipiero, che lo seguì al Martini di Bologna quando il Bossi vi fu nominato successore al Martucci (1902). Là ricevettero i suoi insegnamenti anche Giacomo Benvenuti, Mario Corti, Ottorino Respighi, Alceo Toni

(2) M. E. Bossi, prefazione a *I registri dell'organo* di C. Locher, Milano, Hoepli, 1907, pag. XII.

(3) Varie ne riporto nel mio volume *M. E. Bossi*, Milano, Hoepli 1952. Per vero alcune sue esecuzioni furono registrate su rulli per organi meccanici (v. op. cit., p. 216); la riproduzione venne giudicata perfetta da persone che avevano ammirato Enrico all'organo. Ma non è facile disporre di quegli strumenti.

e là egli rimase fino al 1911. Dopo alcuni anni di libera attività professionale ritornò alla scuola come direttore di S. Cecilia a Roma (1915), ufficio da cui si dimise nel '22 per ragioni di salute; a Roma non tenne docenza.

A orientare per via di metafore sulla natura del compositore, dirò che questi è in sostanza un « romantico », la cui poesia trae il principale alimento da una fonte di consolante misticismo, da un'intima fiducia in una luce suprema; questa ideale religiosità, in cui si riflettono convinzioni dell'uomo, si effonde con slanci di limpido amore o in un fervido tendere verso irraggiungibili cieli o quasi un dolce sognare di lontananze felici. L'atteggiamento originario non esclude tuttavia l'aprirsi della musica bossiana ad altri accenti, anche a taluni che vorrei definire costituzionalmente opposti: ma questi ultimi essa pare consideri episodi transeunti, necessari ad avvalorare il trionfo di espressioni più care.

In verità le riuscite migliori di Enrico non si incontrano in genere fra le pagine liricamente lontane dalla spirituale sorgente cui s'è accennato: come se la fantasia del compositore meno risplendesse nel concepire immagini non « sentite » dall'uomo, che fu credente aperto, ebbe carattere adamantino, respinse ogni ipocrisia. Bontà, schiettezza, fede non aliene affatto dall'umano vincono dunque nella musica di lui, a volte quali sospirati miraggi in cui l'animo oblia la terrestrità; i suoni paiono allora venarsi d'uno struggimento crepuscolare, quasi a significare la nostalgia per una difficile meta.

Ampliata la propria visione poetica a contatto di fiorenti civiltà musicali d'oltralpe, era ovvio che il Bossi specialmente a loro chiedesse consiglio per la sua opera e soprattutto sul cammino di quell'espressione strumentale la cui tradizione era stata da noi avvilita o pressochè interrotta. Il discorso musicale di Enrico si ricollega così per alcuni aspetti a quello di grandi tedeschi e francesi, variamente rivelando negli spunti, nelle ar-

monie, negli svolgimenti suggestioni riportate in ideali incontri con quei sommi; in questo cibo spirituale i « romantici » Wagner, Franck e Brahms hanno avuto il peso maggiore. Lo stile bossiano si distingue però in quanto ordinariamente rifugge, come per un insopprimibile bisogno di trasparenza e di naturalezza, lunghe irrequietudini modulanti, rilevate complessità nei rapporti sintattici, spiccata fittezza di polifoniche trame, gigantismo di arcate nel periodare. Egli necessita insomma d'un linguaggio secondo chiarezza. Tale linguaggio riveste in genere originalità se vocale; alla voce il Bossi tende a conferire un'istintiva « ariosità » italiana di aristocratiche movenze, condannando le smanie per il « cantabile ad ogni costo », per la smaccata, facilona « orecchiabilità ». Il tempo in cui visse lo portò ad apprezzare la scrittura « a cappella » e genialmente Enrico seppe ricrearla nei cori. Il suo eloquio sonoro è fondato su un tematismo al quale, nelle ampie costruzioni, le sciolte strutture di « libere » forme si confanno assai più degli « obblighi » propri alle architetture sonatistiche.

Fra la musica strumentale del Bossi particolare risalto presenta quella organistica. Dopo il « coup de foudre » londinese Enrico, abbiamo detto, si volse a scrivere per il suo strumento su un piano a cui pochi si elevavano in Italia; non schiavo a mortificanti principî di « genere », badò ad offrire musica possibilmente valida, l'organo intendendo in senso non ristretto. Questa parte dell'opera sua dal piccolo componimento giunge al concerto passando per il pezzo di rilievo, la suite, la sonata; l'elemento « colore », di cui egli ebbe sull'organo un senso acutissimo, vi assume spiccata importanza, rispecchiando con soluzioni personali una tendenza del secolo. Nel quadretto il nostro autore spesso deliziosamente ferma uno stato d'animo, per attitudine a cogliere nelle piccole cose un raggio del vagheggiato amore universale; molte potrebbero essere le citazioni a questo proposito, ma ricorderò soltanto la *Musette* dell'op. 70, il *Chant du soir* dell'op. 92, la *Canzoncina a Maria Vergine* dell'op. 113 e infine l'op. 118, fra le cui dieci composizioni alcune hanno largo respiro: come una robusta *Toccata dove* il Settecento e l'Ottocento gu-

stosamente si fondono. Questa ne conduce alle pagine di impegno per l'esecutore: i giovanili notissimi *Scherzi* op. 49, lo *Studio sinfonico* op. 78 (un canto solenne sopra un tumultuare dei bassi), il *Pezzo eroico* op. 128 (che sembra preannunziare la popolare *Cavalcata* dello Zandonai) e alcune composizioni scritte dopo una crisi di « modernismo » per cui Enrico passò agli inizi del Novecento: i *Cinque pezzi in stile libero* op. 132, i *Tre momenti francescani* op. 140 e la *Meditazione in una cattedrale* op. 144. L'inesausto rinnovamento del musicista appare in queste ultime opere a più evidenti note. Sfuggito alle seduzioni d'un cromatismo ansioso a lui non connaturale, egli s'è diretto « verso una concezione tonale ampliata, non torturata, da un diverso impiego del diatonico e del cromatico »; ha rinverdito il diatonico « introducendo negli accordi intervalli inconsueti e ricorrendo ad armonizzazioni non abituali » e del cromatico s'è valso « non per disgregare, bensì per arricchire la tonalità, ponendole al servizio suoni considerati prima estranei alla sua orbita, e per conferire al discorso maggiore libertà di inflessioni melodiche e armoniche » (⁴).

Sempre tuttavia la qualità spirituale scaturisce dalla fonte segreta; quasi sempre una limpidezza originaria cerca le proprie strade. Contengono alcune buone cose la *Suite* op. 54 (dove emerge il finale, una fuga dal contrappunto ricco e vivo), e, delle due sonate, la prima, op. 60, conclusa da una toccata robusta, quasi un omaggio a J. S. Bach. Il *Concerto* op. 100 per organo, archi, corni e timpani appartiene alle migliori composizioni del Bossi; da temi significativi, nei tratti dei quali sono talora evocati Brahms e Franck, prendono qui le mosse vicende sonore che non seguono la tradizione « sonatistica » per inerzia, ma ne sentono il bisogno e la attuano con equilibrio e unità notevoli, richiedendo al solista una partecipazione « musicale ».

Alla letteratura pianistica Enrico diede un contributo copioso e abitualmente superficiale, come se nello strumento vedesse

(⁴) F. Mompellio, op. cit., p. 165.

innanzi tutto il brillante ospite di ciarlieri salotti, largitore di esteriori passatempi. Solo nelle ultime composizioni ch'ebbe a dedicargli appare un impegno diverso coronato da risultati notevoli nei cinque pezzi dell'op. 137 (due *Preludi*, due *Intermezzi*, uno *Studio*). Il giudizio negativo non riguarda però le numerose raccolte di facili pezzi per pianoforte, nelle quali il Bossi dona invece frutti dei suoi più sugosi; è davvero non comune la sua disposizione a intuire il mondo puro e incantato dei piccoli, a « inventare » per esso fiabe sonore in un linguaggio lineare e incisivo. Con alcune loro parti queste raccolte sono degne di figurare accanto a ciò che di meglio offre la letteratura « facile » pianistica subito dopo i capolavori shumaniani.

Per gruppi strumentali da camera Enrico scrisse le due sonate per violino e pianoforte op. 82 e 117 e i due trii op. 107 e 123 per violino, violoncello e pianoforte, oltre a qualche pagina che non mette conto ricordare. Le forme sonatistiche sembrano inceppare la sua fantasia nel suggerirle schemi « obbligati » di struttura; sia per incapacità a superarli, sia che li ritenesse intangibili per l'autorità loro, egli ne accetta gli imperativi senza però di solito dividerli e cade quindi in un meccanismo accademico particolarmente avvertibile nei tempi « esterni » per ovvie ragioni. Gli sviluppi li puoi in genere prevedere; nelle riprese i temi non ritornano trasformati da maturanti esperienze; i temi stessi rivelano sovente una volontà più che un bisogno d'espressione. Solo il menzionato *Concerto* per organo e l'op. 117 hanno quasi superato ogni remora di tale determinismo sonatistico; più ne ha risentito l'op. 821, come il *Concerto* distinta per idee felici (il movimento iniziale destò l'ammirazione di Verdi), mentre l'op. 117 e l'op. 123 soffrono d'una sterile sapienza.

Nella trattazione dell'orchestra il Bossi, non soccorso da una spiccata attitudine, solo col tempo e a proprie spese raggiunse perizia professionale (questo ramo della tecnica veniva pressochè trascurato dall'insegnamento nelle nostre scuole di musica). Invero la conquista di tale esperienza è narrata da pochi

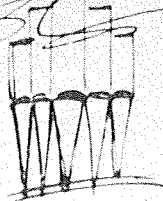
lavori esclusivamente sinfonici, tra i quali emergono i gustosi *Intermezzi goldoniani* op. 127 per soli archi e quella *Suite* op. 126 che la presente *Settimana Musicale Senese* ha scelto per rievocare l'artista. Lo strumentale bossiano a piena orchestra si rivela non di rado un ripensamento orchestrale di pagine concepite nello spirito della tastiera; esso procede soprattutto a blocchi e tende a una densità che spesso, se pure assenti gli squilibri e gli eccessi primari, trascende la necessità del pensiero musicale per l'ottocentesco impulso a nutrite sonorità.

Anche nell'op. 126 prevale simile tendenza, sebbene soddisfatta con la rispettabile capacità acquisita; « raramente degli strumenti sono sfruttate le qualità timbriche individuali. Il *Praeludium* è una pagina costruita con un tema ritmico tramezzata da un'oasi di canto. Il *Fatum* è il tempo musicalmente più sostanzioso; non ha un tema vero e proprio e si svolge con armonie modulanti, interrogative, che portano a un *più mosso* dove, attraverso un *crescendo* drammatico, si giunge a una tragica vetta per ridiscendere nell'atmosfera dell'inizio. Il dolore si placa nella triade lunare di *la* bemolle maggiore al termine del pezzo. Nella *Kermesse* si ritorna al gioco del ritmo con un tema festoso. Un'improvvisa interruzione fa tacere l'allegra baraonda e l'attenzione è richiamata da una grottesca uscita del fagotto, quasi un giocoliere che intrattenga la folla. Altri strumenti a fiato e poi gruppi strumentali sempre più numerosi si impadroniscono dello spunto del fagotto e conducono a una breve ripresa dell'episodio iniziale, ma nuovamente risuonano i timpani. Questa volta un dolce brano amoroso è la causa della interruzione. Dopo alcune affettuose moine in un morbido 6/8 ecco daccapo il tema del principio cui segue quello del fagotto, questa volta però cantato a piena orchestra. Il ritmo diviene più veloce. Gli ottoni squillano il disegno festoso e i timpani lanciano per l'ultima volta il loro richiamo mentre risuona strepitoso l'accordo finale. Alla scarsa letteratura sinfonica italiana d'allora quest'opera, dedicata ad Artur Nikisch che ne fu mirabile interprete, portò un simpatico contributo » ⁽⁵⁾.

⁽⁵⁾ F. Mompellio, op. cit., 159.



Al. Enrico Boffi



L'opera vocale del Bossi presenta, accanto a pezzi corali, dove trova conferma una spiccata propensione alla vocalità polifonica, e a romanze elegantemente eclettiche per canto e pianoforte, molte composizioni sacre, nella cui gran parte nata nel periodo comasco l'autore scese sovente a patti con i propri convincimenti « pur di far camminare la baracca » (così una sua postilla a uno di quei lavori). Tutt'altra cosa le successive, dove meritano rilievo la *Messa in onore di S. Marco* op. 6 a tre voci pari e organo, fresca nella scrittura facile e insieme severa, la *Missa pro defunctis* op. 83 e l'altra *pro Sponso et Sponsa* op. 110, in cui lo stile « a cappella » rivive per necessità espressiva, non per inerte accademismo, e il mottetto *Tota pulchra* op. 16 per coro misto e organo, nella polifonia del quale canta una generosa musicalità.

Enrico ebbe caro anche il teatro e lo tentò, ma senza troppa fortuna. Venduto a peso di carta l'intero spartito d'un primo melodramma durante gli anni di Como, egli partecipò con *Il veggente*, su libretto di Gustavo Macchi, al concorso bandito dal Sonsogno nel 1889 per opere in un atto: il concorso che fece la fortuna della *Cavalleria rusticana*. Lo spartito bossiano, segnalato dalla commissione, visse burrascose avventure al battesimo scenico, mentre rimaneggiato e intitolato *Il viandante* conseguì un certo successo in Germania agli inizi del novecento. Il viandante è un missionario d'amore nella Sicilia della prima guerra servile; Damia, innamorata dell'asceta, e il Rosso, uno schiavo preso di lei, sono le altre figure principali del breve dramma, risolto con la morte del protagonista per mano d'una folla inferocita cui il Rosso l'ha consegnato, e con quella redentrice dello schiavo, che spinto dal rimorso inutilmente aveva tentato di salvarlo.

Dei successivi melodrammi vagheggiati dal Bossi uno solo nacque almeno in parte in musica: *Malombra*, dal romanzo del Fogazzaro. Enrico non era portato a « sentire » creature veristicamente umane, vicende sceniche dal realistico ritmo, urti di passioni terrestremente infuocate, non condivise dall'uomo.

Egli sognava ideali personaggi in un mondo leggendario, quelli e questo volti a esaltare una meta suprema d'amore, irresistibilmente aspirava ad attuare tali visioni in climi sonori dove la musica potesse procedere libera, sciolta da sceniche dimensioni temporali. Nel *Viandante* le pagine legate alla terra appaiono infatti deboli, mentre un brano si afferma con alta, avvincente poesia: il duetto in cui l'asceta confessa a Damia la propria fede.

Tali considerazioni aprono la via a comprendere il Bossi migliore, offerto dagli ampi affreschi sinfonico-vocali. Questo Bossi inizia nel 1897 con *Il Cieco*, poemetto per baritono, coro e orchestra sulla nota lirica pascoliana che allegoricamente dipinge il terrore di chi dimentica Dio, e procede nel *Canticum Canticorum*, cantata biblica per soli, coro, orchestra e organo, nel poema sinfonico-vocale *Il Paradiso perduto*, ispirato a J. Milton, nella *Giovanna d'Arco*, mistero per soli, coro, orchestra e organo, e nella *Cantata a Siena* per baritono, coro femminile, piccola orchestra e organo, opera i cui episodi adombrano la vita di Santa Caterina. Soprattutto il *Canticum Canticorum* e la *Giovanna d'Arco* assicurano all'autore una posizione degnissima nella galleria della musica. Il mistico romanticismo d'Enrico fonde nel *Canticum* una ricca esperienza storica in uno *stilus mixtus* unitario per continuo fervore, riesce a un'evasione felice nella oasi d'un oblio contemplativo; nella *Giovanna d'Arco* l'intima fiamma si ritrova nelle gesta dell'eroica giovinetta e, immergendole in un'atmosfera di fiaba spirituale, le ricrea in quadri smaglianti nel rinnovato linguaggio di cui sopra s'è detto.

Ma, ove si eccettui il breve stupore per la meteora perosiana, da tempo in Italia le forme oratoriali non godevano più fortuna; i « visivi » Italiani fra Ottocento e Novecento per lo più rifiutavano gli approfondimenti attraverso l'udito, faticavano a leggere nei messaggi artistici affidati a questo solo tramite. In ogni caso si ricercava da noi piuttosto la musica « immediata », non pensosa, non articolata in complesse strutture sinfonico-vocali, nè da allora i miei conterranei mi paiono gran che

mutati; eppure i due spartiti bossiani contengono valori non caduchi, superanti il gusto cui si ricollegano, come altri paesi sembra avessero compreso in luogo del nostro. Il passare del tempo ha fatto scendere il silenzio su quelle pagine, dal cui « tono » si è venuti sempre più dissonando; forse, sopito l'odio verso l'Ottocento esse desteranno ancora simpatie e risonanze, evento d'amore che solo forze « interne » possono favorire, non la circostanza esteriore d'un ricorso centenario.

VITTORIO MARIA VANZO

DI GIULIO CONFALONIERI

Un uomo dal viso un poco duro e un poco beffardo, ma nobile, ornato di grossi baffi come ancora i vecchi portavano in un'epoca in cui, per « fare gli inglesi », noi ragazzi incominciavamo tutti a raderci accuratamente il mento e le labbra. Lo si vedeva passare, puntuale, verso le sette la sera dal Largo San Babila, trascinando una gamba e reggendosi al braccio di una giovane signora. Un maestro di canto, si sapeva noi studenti di musica; un maestro specializzato in allieve straniere, che alcuni dichiaravano bravissimo e altri pessimo, secondo il solito giudizio portato sugli insegnanti addetti alle voci. Per noi, che si andava scoprendo proprio allora Debussy, Ravel, Dukas, Strauss e il primo Strawinski, *maestro di canto* voleva dir qualcosa d'inferiore, qualcosa di attinente all'arte come gli sguatterì sono attinenti all'alta cucina. Sarebbero venuti assai dopo i tempi di certe scoperte; i tempi in cui si sarebbe approfondita la conoscenza di « maestri di canto » della forza di Jacopo Peri, di Giulio Caccini, del Porpora, dello Hasse, del Rossini e via via. Poi, a poco a poco, corse voce che quel personaggio scostante, staccato dal giro del Conservatorio e de' suoi professori, dal giro della Scala e dei suoi direttori d'orchestra, dal giro di Casa Ricordi e di Casa Sonzogno con relativi autori stipendiati per scrivere melodrammi,

era stato anche lui, proprio lui un pianista, un direttore d'orchestra e un compositore. Ma chi se ne ricordava? Da quanto tempo, se pure le notizie non eran fiabesche, s'era ritirato dal campo di battaglia e, con inspiegabile involuzione, s'era messo a far fare gorgheggi e a battere col dito sui tasti per apprendere le « parti » ai cantanti?

Il caso era così straordinario che noi ci mettemmo a indagare, sia pure in via del tutto incerta e sommaria. Gente abbastanza vecchia per aver assistito alla gioventù di quell'uomo bizzarro ce n'era ancora in circolazione. Noi, addirittura, ne avevamo in famiglia. Seppimo, così, che le « voci » erano tutte vere, erano tutte degne di fede: che l'attuale « maestro di canto » aveva vissuto molti anni prima, una stagione splendida, se pur breve, ricevendo onori in più parti d'Europa, comparando nei più grandi teatri e nelle più grandi sale alla testa di celebri orchestre, mietendo lodi e venendo trattato « alla pari » di artisti di fama eccelsa, imponendosi (anche se con l'ambita riserva della « stranezza », della « difficoltà », della « ricercatezza ») in virtù delle poche composizioni pubblicate o fatte conoscere in ristretti circoli musicali.

Questa, in poche e disadorne parole, fu l'incredibile avventura di Vittorio Maria Vanzo, l'uomo che vedevamo passare ogni sera, al crepuscolo, da Largo San Babila e qualcuno ancora additava, come una curiosità o un mistero, nel periodo fra le due guerre mondiali.

Ebbene oggi, riconsiderando la storia della musica italiana *non operistica* durante la seconda metà dell'Ottocento e, in special modo, durante lo scorcio del secolo; ridisegnando in noi quelli anni di sbigottimento e di poche, ostinate, eroiche tenacie, la figura di Vittorio Maria Vanzo, più la si conosce ed approfondisce, più s'innalza ed inquieta come figura di primissimo piano.

Anche Vittorio Maria Vanzo, nato a Padova il 29 aprile 1862 (1861 secondo l'unico e autorevole suo biografo Alceo

Toni) ⁽¹⁾ al pari di tutti i musicisti dell'epoca si trovò a vivere in un mondo dominato dalla tirannia del melodramma e regolato dall'incauto *slogan* di Verdi: « a noi l'opera; ai tedeschi la Sinfonia, il Quartetto e la Sonata ». Anche lui, al pari di qualche altro suo coetaneo, avendo composto in Conservatorio tante Fughe, tante « esposizioni » e « tempi » di Sonata, avendo eseguito, come alunno di pianoforte, tanti *Impromptus* e Fantasie, tanti Notturmi, tanti *Tema con variazioni*, dev'essersi domandato se, una volta conseguito il Diploma, tutta quella era roba da ripudiare, da dimenticare e da ritenere avversa, per non dire dannosa, al libero sviluppo di una mente musicale italiana. Anche lui (ed era proprio il tipo da farlo, dato quel suo modo di giudicare con perfetta libertà, dato quel diritto caparbio di usare la propria testa e non altra, data quella certa, simpatica vocazione ad essere un « Bastian contrario ») anche lui dovette aver pensato che, in fin dei fatti, se i suoi connazionali avevano inventato il melodramma, con non minore fede e fortuna avevano inventato l'Oratorio, il Concerto, la vecchia Sonata in tutte le sue forme « da chiesa » e « da camera », la Sonata a tre, la Sonata a cinque, la Sonata-duetto e via via. La sua natura repellente dagli schemi fissi, dai luoghi comuni, dalle frasi fatte e dagli *ipse dixit*, dovette rilevare che la distinzione fra « melodia » e « armonia », con investitura della prima agli italiani e della seconda ai tedeschi, era una distinzione balorda e tendenziosa. Difatti, se così, *grosso modo* e molto superficialmente, si potevano considerar *melodici* gli autori dell'opera comica napoletana, quindi Bellini, Donizetti e, sotto certo aspetto, Rossini, esisteva pure, nella storia musicale italiana, tutta una tradizione *armonica*, corrente da Gesualdo da Venosa agli Scarlatti, dagli Scarlatti a Antonio Lotti, da Cherubini al Rossini di *Tell*.

Vittorio Maria Vanzo, dopo aver incominciato lo studio del pianoforte a Padova stessa, andò al Conservatorio di Milano,

(1) Alceo Toni - *Vittorio Maria Vanzo*, Editrice Athena, Milano, 1946.

in seguito al trasferimento di suo padre (un proprietario e direttore di collegio privato) nella città lombarda. Insieme con la classe di pianoforte, tenuto allora da Antonio Angeleri, frequentò quella di composizione di Stefano Ronchetti Monteviti (autore di molte canzoni patriottiche e combattente delle Cinque Giornate), quindi, dopo il ritiro del Monteviti, passò sotto la guida di Antonio Bazzini. Il bresciano Bazzini, violinista di fama internazionale, ammirato da Paganini, da Schumann e Mendelssohn, era considerato un po' il capo di quanti musicisti, in Italia, pur ammirando le glorie dell'opera belliniana, donizettiana e verdiana, ammettevano diverse alternative e riconoscevano la grandezza delle *scuole germaniche*, cominciando da Bach, da Haydn e da Mozart, per finire a Schumann, a Mendelssohn ed ai viventi Wagner e Brahms. Bazzini, un po' per intima natura, un po' perchè la grande maestria raggiunta nella tecnica del violino lo portava, logicamente, verso il repertorio strumentale; un po' perchè aveva soggiornato all'estero per lunghi periodi, portava, nell'ambiente un poco provinciale dell'arte nostra a quei tempi, un respiro più vasto, un fuoco di interessi e di curiosità più estese. Manco a dirlo, i soliti oltranzisti (chi estaltandosi e chi scandalizzandosi) facevano di lui, persino, una specie di anti-Verdi, una specie di profeta o di anarchico.

Il giovane Vanzo, spontaneamente tratto verso il difficile, verso il raro, verso lo straordinario, seguì con entusiasmo le lezioni del suo vecchio maestro e cadde forse in un'equazione ideale altrettanto sbagliata e fanatica di quella dei verdiani. All'assioma « opera = musica del cuore, musica del sentimento, musica della verità », oppose, probabilmente, un altro assioma non meno sbagliato: « opera (ed opera italiana in ispecie) = musica dei sensi inferiori, degli allettamenti epidermici; Sinfonia, Sonata, Pezzo per pianoforte etc. = musica dell'anima, musica di un'umanità trascendente le parvenze e le illusioni del mondo tattile ».

Fatto sta che la vocazione del Vanzo si palesò formidabile

e la sua carica di musica, in qualsiasi direzione si fosse poi indirizzata, apparve sorprendente ed inesauribile. Nel tempo di cui discorriamo, segnacolo d'ogni rivolta, simbolo di ogni sacrificio musicale e face di ogni profezia era Wagner. Sicchè Vanzo, com'è naturale, divenne wagneriano furente e, in età ancora verdissima, corse a Bayreuth per vedere ed ascoltare *in loco* le cerimonie della sua religione. Tuttavia, attivissimo e ansioso di conoscere qualsiasi aspetto delle cose spirituali, insieme con lo studio dei classici tedeschi si metteva a studiare le letterature e le istorie sotto la guida del Cantù e dello Stoppani, si metteva a « far pratica » di stile teatrale e di stile vocale frequentando la scuola del celebre baritono Felice Varesi, per nulla umiliato di accompagnare al pianoforte gli allievi. A vent'anni, Vittorio Maria Vanzo aveva ormai raggiunto i gradi di un'altissima preparazione musicale e, a Milano, si incominciava a parlare di lui come di una specie di prodigio.

Giovanna Lucca, l'editrice italiana e la propagatrice italiana di Wagner, dovendo scegliere un direttore d'orchestra per la « prima » di *Lohengrin* nel Teatro Regio di Parma, non esitò a impegnare quel giovanotto, non ancora salito, fino a quel momento, sulle assi di un podio. Wagner stesso ricevuta a Venezia la visita del giovanissimo maestro, approvò i « tagli » da lui progettati e ne fu impressionato in maniera sì favorevole da lasciargli, in un certo senso, *carta bianca* per l'esecuzione.

Da qui le due carriere più evidenti del Vanzo, quella del concertista di pianoforte e quella del direttore d'orchestra, incominciano a svolgersi con eccezionale fulgore. Per quello che riguarda il pianista, limitiamoci a riportare, dalla biografia di Alceo Toni, il seguente giudizio di Grieg: « Non saprei se quest'uomo sia più grande come compositore, come direttore d'orchestra o come pianista. Certo che, volendolo paragonare a qualche altro pianista dovrei ricorrere ai nomi di due colossi dell'arte: Franz Liszt e Anton Rubinstein, con la differenza che Vanzo è forse più focoso e interessante ».

Per quanto riguarda il direttore d'orchestra, ricordiamo i suoi *Tristano* a Ravenna e altrove, la sua *Walkiria* a Torino, la sua *Iris* a Buenos Ayres, la sua *Bohème* al San Carlo di Napoli, i suoi concerti sinfonici alla Scala e un po' dappertutto nelle più illustri sale del mondo. Dell'esecuzione ravennate di *Tristano e Isotta*, il critico del viennese *Musikalisches Wochenblatt* scrisse: « Non udimmo mai, se non a Bayreuth, un *Tristano* tanto preciso, tanto idealizzato, tanto perfetto ».

Ma qui importa, in modo speciale, dire qualcosa del compositore. Dotato di così immensa maestria pianistica, Vanzo si volse dapprima a scrivere per la tastiera. Possiamo anzi dire che il pianoforte, in genere, lo attrasse più dell'orchestra e dei complessi strumentali; tanto che, nell'enorme quantità delle sue composizioni, la decisa maggioranza tocca ai lavori per pianoforte solo o a quelli dove il pianoforte ha parte primaria, come le liriche per voce e pianoforte, i Preludi per per violino e pianoforte, la Fantasia per violoncello e pianoforte ecc. Oltre a questo, sembra che nel contatto diretto, nella comunione intima col pianoforte egli, almeno in principio, trovasse una via più immediata per fissare le sue singolari sensazioni armoniche, per esprimere un suo melodismo indipendente dai modi strofici della musica tradizionale, per attuare certi procedimenti complessi, in cui la linea-madre del ritmo o della melodia continuava a scambiarsi, fluttuando a varie altezze, ondulando, se così possiam dire, or sopra or sotto al parametro iniziale. Com'è giusto che fosse in un autore sì giovane e com'è giusto sia, a nostro avviso, nel caso di qualunque grande artista, gli antenati, i mentori, i direttori di coscienza di Vittorio Maria Vanzo si potevano identificare con facilità: Schumann, Chopin (assai poco Brahms) e, assai meno di quanto ci si aspetterebbe, Wagner. Ma, al di là delle naturali progeniture subito si avvertì come il Vanzo si fosse spinto avanti, in direzioni non ancora tentate, per semplice impulso del suo temperamento complesso, per semplice conseguenza del mondo immaginario che portava in se stesso. S'era in una

epoca in cui, caduto l'impero dei grandi stili ed esaurite le classiche norme del comporre in musica, la riuscita si trovava esclusivamente affidata alla *qualità* dei singoli creatori, al loro *tipo* umano, alla loro maggiore o minor *caratteristica* di attività psicologiche. Se consideriamo Wagner, Bruckner e Hugo Wolf, vale a dire i tre autori più *personali* della seconda metà del secolo, noi vediamo come tutti e tre racchiudessero in se stessi tre *specie umane* assolutamente inedite. Vittorio Maria Vanzo, in quanto compositore, denuncia anch'esso quella peculiarità di essere nella vita, di vedere la vita, di portar giudizi sulla vita, di reagire al contatto della vita. Per conseguenza, mentre più su abbiamo detto che la sua mentalità repugnava dal consueto, dal convenzionale, dall'ufficiale; qui potremmo dire, con verità non minore, che tali spiriti di ribellione erano forse sconosciuti a chi li esercitava, ma rappresentavano un modo di essere, una concezione spontanea, un giuoco di azioni attive e recettive, preordinate, in certa qual maniera, e invariabili come le funzioni basilari dell'esistenza. Anzi, fra la singolarità del mondo musicale di Vanzo e la singolarità del suo stare nel mondo concreto, nella società, nel consorzio artistico, esistette una insolita e forte aderenza.

Non è a dire che il giovane compositore non cercasse di allinearsi con alcuni principii del costume artistico dominante. Gli *Studi* ch'era obbligatorio attendersi da un pianista della sua forza; le annotazioni brevi, bozzettistiche e vagamente salottiere, chela Musa di un artista ricercato nelle « conversazioni » e nei ricevimenti dell'opulenta Milano non poteva non dettargli; le vaghe ispirazioni settecentesche di un mondo musicale lontanissimo dal Settecento, ma pieno di compunzione verso certe nostalgie ai poeti come il Fogazzaro o il Bettini; pagine di tal genere vennero scritte in abbondanza dal nostro maestro. Ma, quasi sempre, esse avevan l'aria di sfuggirgli di mano, di disobbedire a una sua volontà effimera per obbedire ad una volontà nascosta e inflessibile. Certi scatti di umore, ancora più scoperti degli scatti schumaniani o chopiniani; certo coraggio

di involversi in pensieri un poco oscuri e certo sdegno di chiarirli per paura di deformarli, apparvero ben tosto come sigle di quel grande e originale talento. Qualcosa di inclassificabile e di irriproducibile si trovò nascosto sotto la superficie di un cromatismo quasi obbligatorio in quel tempo e, insieme, si trovò un'audacia tutta speciale nell'affrontare i problemi della modulazione e nel far scorrere il discorso su piani tonali continuamente diversi. Tutto questo era però animato da un'interna vibrazione e da una capacità di comunicare che preservavano quelle musiche da ogni pericolo di sembrare preconette ed intellettualistiche.

Per breve tempo (ed alludiamo al decennio fra l'80 e il '90 le composizioni di Vanzo corsero via per le sale di concerto ed i ritrovi artistici, sia da lui sia da altri eseguite. Poi, con il ritiro del maestro dalla carriera concertistica e direttoriale, anch'esse si esiliarono nel silenzio. Non per questo, egli cessò di scrivere. Umiliato nelle vesti del maestro di canto, si prese, in segreto, quella luminosa rivincita e sino all'ultimo, possiam dire, affidò alla carta le confessioni della sua coscienza musicale. Mise così insieme un'imponente produzione, rimasta quasi tutta inedita ed elencata in un « Catalogo delle Tombe edificate da Vittorio Maria Vanzo ».

Come abbiamo già detto questo grande repertorio comprende in massima parte lavori per pianoforte solo, per pianoforte e strumenti e per pianoforte e voci. Reca però anche i paragrafi di un melodramma (« *Edipo re*, opera teatrale da rifarsi »), di Suites, Poemetti e Fantasie per orchestra, di un Quartetto d'archi, di tre *Trifonie orchestrali* etc.).

Giunti a questo punto, che è poi il punto terminale delle nostre note, tutti vorremmo sapere perchè Vanzo si ritirasse dalla brillantissima carriera iniziata, per quali ragioni ripiegasse nella sua ombra sdegnosa.

La risposta, naturalmente, risulta quasi impossibile. Si è mai saputo, con precisione, di Gioacchino Rossini, di Alessandro Manzoni, di Paul Dukas e d'altri ancora? Certo la

mentalità acerba e aggressiva del maestro padovano non era fatta per piacer molto ai reggitori delle sorti musicali italiane. Certo il suo wagnerismo, esacerbato ed esagerato per smania di contrasti e di polemiche, non era atteggiamento molto opportuno nell'Italia di allora. Certo, beffe come quella di eseguire alla Scala, in un concerto sinfonico, un *Inno religioso* di sua composizione e farlo passare per un inedito di Rossini, sicuro che i critici lo avrebbero giudicato « squisitamente rossiniano »; certo le stroncature vibrato nel brevissimo tempo in cui scrisse di critica musicale non eran state, neppur quelle, circostanze troppo favorevoli al suo sviluppo materiale di artista. Ma, anche quando si tengan presenti tutti codesti motivi, una grossa parte di inespiegabile resta. Perchè l'ingegno di Vanzo fu veramente troppo alto per ridursi così; perchè la sua personalità fu troppo spiccata per non emergere in un periodo in cui, sia pur lentamente e sia pure limitatamente, anche in Italia ci si andava accorgendo di molti valori sino a quel punto negletti.

Il caso di questo musicista resta e resterà misterioso. Resta e resterà a indicare come la solita sentenza intorno ai geni incompresi è un'altra delle mille falsità tra cui viviamo.

Vittorio Maria Vanzo si spese a Milano, il 13 dicembre 1945.

NICCOLÒ VAN WESTERHOUT

(Nota biografica)

DI A. D.

Nacque a Mola di Bari nel dicembre del 1862 e morì a Napoli il 21 agosto 1898. Iniziò gli studi musicali con suo padre, il maestro Onofrio van W. oriundo olandese e riuscì ben presto valente pianista. Più tardi passò a Napoli dove terminò i suoi studi al Conservatorio con Nicola de Giosa, Nic. d'Arienzo, Lauro Rossi e A. Tari. Ivi prese stabile dimora dedicandosi all'insegnamento e alla composizione; dal 1897 insegnò armonia nel Conservatorio stesso.

Quantunque visse pochi anni, essendo morto a soli trentasei anni, copiosa è la sua produzione e apprezzatissima al suo tempo. La pagina infatti è sempre ispirata ed espressa con cura formale. Fra le composizioni pianistiche si ricordano: *Ronde d'amour*, *Sonata di stile antico* in la maggiore, *Mesta Barcarola*, *Momento capriccioso*, *Ma belle qui danse*, *Spleen*, *Bal d'enfants*. Molte sono le liriche vocali che ebbero tanta fortuna, come *Serenata*, *Ovunque tu*, *Aprile novo*, *Resta, Sola*. Al suo attivo sono anche Sonate e pezzi per viol. e pianoforte, un *Concerto* per Viol. e orchestra, due *Sinfonie*, una *Ouverture* per il *Giulio Cesare di Shakespeare*. Tentò con successo altresì il teatro con le opere *Cimbellino* (Roma, Argentina, 7 aprile 1892) in cui si giovò della musica dell'opera *Una notte a Venezia* precedentemente scritta; *Fortunio* su libretto di Scallinger (Milano, Lirico,

16 marzo 1895), *Donna Flor* (Mola di Bari, Teatr. Westerhout, ottobre 1890); fu rappresentata postuma l'opera *Colomba* su libretto di Arturo Colautti (Napoli, S. Carlo 27 marzo 1923); lasciò inedita un'opera *Tilde* e una *Sinfonia incompiuta*, di cui scrisse solo due tempi.

Alcune pagine meritano di rivivere, perchè rappresentano la parte più nobile dello spirito musicale contemporaneo.



ETTORE POZZOLI

ETTORE POZZOLI

DI GIULIO CONFALONIERI

Di Ettore Pozzoli non c'è musicista italiano, entrato nei giardini dell'arte fra il 1899 e il 1945 all'incirca, che non sia stato, più o meno, un alunno. Non parliamo di tutti i giovani passati per le aule del Conservatorio milanese, ove Pozzoli tenne cattedra di teoria e solfeggio, chè questi, addirittura, vennero illuminati, animati dal calore della sua persona eccezionale, dal significato sempre profondo ed allusivo della sua parola. Parliamo di tutti coloro che, pur non avendolo mai veduto, incominciarono ad apprendere le prime nozioni musicali dalle pagine dei suoi Trattati, da quella mirabile *Summae* d'ogni teologia musicale. Così, se al contatto diretto di Pozzoli si formarono Victor De Sabata, Piero Coppola, Felice Lattuada, Edmondo De Vecchi, Alberto Poltronieri, Giovanni Chiti, Bruno Bettinelli, Guido Farina, Mario Cordone, Ennio Gerelli, Alberto Mozzati, Anita Terribili, Virgilio Mortari, Gianandrea Gavazzeni, ossia compositori, direttori d'orchestra, violinisti, pianisti, arpisti; al lume delle definizioni pozzoliane, dei sistemi pozzoliani intesi ad ordinare, a chiarire e quindi ritenere gli infiniti aspetti della materia musicale, strinsero contatto con l'arte gli studenti di tutta Italia, dopochè, coi suoi fondamentali lavori, il grande maestro ebbe rifatto *ab imis fundamentis* l'edificio, ancora molto instabile, della teoria e del solfeggio. Al pari d'altri numerosi artisti, Pozzoli

accoppiò al potere intuitivo, alla forza dell'immaginazione e al calore della fantasia, un senso spiccato del rigore logico, l'« ostinato rigore » di leonardesca memoria e gloria. Al pari d'altri numerosi artisti, egli ebbe il gusto di avvertire nel mondo dell'arte, nel cosmo dell'arte, la stessa predestinazione, la stessa convergenza numerica che gli astronomi, meravigliando, avvertono nel cosmo delle galassie e delle nebulose. La parte del suo ingegno volta in quella direzione non cessò mai dal considerare in se stessa il comportamento, se così possiamo dire, biologico, delle entità musicali, in modo da fissarne le leggi, da trarne le previsioni, da metterne a nudo le intime e più semplici espressioni. Frutto splendido di tali meditazioni furono, come dianzi abbiamo accennato, quei libri di testo ove ciascun atomo, ciascuna molecola dell'universo musicale son collocati nel lor giusto posto, secondo il criterio di parentela o di dissimiglianza, secondo la tendenza ad associarsi o a dissociarsi, secondo la possibilità di mutare parvenza per opera di minimi spostamenti, per minima variazione dell'angolo visuale. Un campo sì difficile a regolare, venne dissodato e amministrato da Pozzoli mediante l'introduzione di principi originalissimi — vere *uova di Colombo*, alle volte — e mediante l'uso di *definizioni* di una chiarezza, di una precisione, di una captabilità addirittura sorprendenti. Il problema del « definire », croce e martirio di ogni filosofia, da Socrate agli scolastici, da Cartesio a Schopenhauer, trovò in Pozzoli un risolutore di abilità eccezionale.

Con gioia, adunque, e seguendo una chiamata della sua mente, il maestro si dedicò agli studi di teoria e svolse la sua opera pedagogica per grande numero d'anni. La sua sistemazione del *setticlavio*, partendo dalla *linea della chiave* (il *do centrale*) e facendo sgorgare da questa tutte le differenti altre chiave con l'introduzione di cinque *sopralinee* e di cinque *sottolinee*, questa sistemazione di ingegnosità mirabile e di immenso aiuto mnemonico, fu quello che si può ben dire un colpo di scena; un modello immediatamente adottato in Italia ed all'estero. Nel campo del solfeggio, sia cantato sia parlato, Pozzoli instaurò lo stesso senso

d'alta musicale espressione, instaurato da Clementi, nel *Gradus ad Parnassum*. I Solfeggi di Pozzoli han tutti un'individualità ritmica e melodica, un'arcata che, senza mai compromettere il fine didattico e particolare, fanno di quelle pagine, apparentemente scolastiche. veri e propri gioielli di musica. Codesti Solfeggi (più esattamente quelli del primo e del secondo Corso) vennero anche pubblicati dall'autore con relativa armonizzazione o accompagnamento armonico per pianoforte. Ma la gran meraviglia, il gran godimento, che nessuno potrà mai dimenticare, sorgevano in iscuola, quando Pozzoli improvvisava lui, variandole continuamente, le interpretazioni armoniche e contrappuntistiche di quei singolarissimi « canti dati ».

Ciò non ostante, chi abbia conosciuto Pozzoli più intimamente, chi, attraverso una lunga consuetudine, abbia potuto superare le difese della sua modestia, le ritenutezze del suo temperamento ipercritico; chi, come noi che scriviamo, abbia proceduto sotto la sua guida dagli anni dell'infanzia a quelli della giovinezza, è sempre tentato di maledire la Teoria ed il Solfeggio, come due mostri che, assai probabilmente, hanno sottratto a più alti destini una natura musicale di straordinario valore.

Nato il 22 luglio 1873 a Seregno, dove l'aride pianure dell'alto milanese incominciano ad addolcirsi nell'incontro coi colli brianzoli, figlio di un organista del luogo, Ettore Pozzoli, dopo avere appreso i primi rudimenti dal padre, fu messo a pensione in Milano perchè frequentasse, nel Conservatorio « Verdi », i corsi di Disma Fumagalli e di Vincenzo Appiani per il pianoforte; quelli di Vincenzo Ferroni per la composizione. Poco più che ventenne uscì diplomato; e il suo Oratorio *La figlia di Jefte*, presentato come saggio di esame, attrasse l'attenzione, non soltanto dei suoi insegnanti, ma anche dei molti appassionati che, in epoca assai più viva dell'attuale, seguivano da presso le sorti dei nostri istituti educativi. In pari tempo, Pozzoli compiva gli studi di pianoforte e le capacità grandissime, dimostrate anche nel campo strumentale, lo avviarono naturalmente alla carriera di concertista. In quegli anni non ci fu esperto il quale non preconizzasse al giovane maestro un avvenire

radioso e un seguito di folgoranti vittorie sopra due fronti. Difatti, i primi concerti pianistici e le prime esecuzioni di suoi lavori (un Quartetto per archi, molte liriche per voce e pianoforte) riscossero grande successo, in ambienti assai poco preparati alla comprensione di musiche di tal genere.

Il quadro della vita musicale italiana intorno al 1890-1895 è già stato tracciato in questo stesso fascicolo. Gli sforzi generosi di Martucci a Napoli e a Bologna, di Sgambati a Roma, di Buonamici a Firenze; la fondazione e l'attività della napoletana Società Orchestrale, del romano Quintetto della regina Margherita, della fiorentina Società del Trio, della milanese Società del Quartetto, ispirata da Bazzini e da Boito, avevano attirato qualche interesse sovra la produzione sinfonica e strumentale dell'Europa contemporanea e avevano spinto qualche compositore dei nostri a cimentarsi in quel campo. Ma un forte senso di prevenzione continuava ad osteggiare quei pochi coraggiosi e i loro tentativi eran sempre riguardati dalla maggioranza, come una mistura di pedanteria e di snobismo, come una deroga alla vera predestinazione del genio italiano: ossia il melodramma. Proprio in quegli anni il fresco avvento della *Scuola verista*, giunto in tempo, proprio prima che Verdi morisse, sembrava aver provato a *fortiori* la giustezza della comune opinione. La stessa fiammata di entusiasmo, pronta a scoppiare, di lì a pochissimo, per i primi Oratorii di don Lorenzo Perosi, si sarebbe spiegata con certe analogie strutturali fra quei genialissimi lavori e la « forma » del melodramma.

Così stando le cose, è naturale che il giovane Pozzoli, al pari di quasi tutti i suoi coetanei attratti dal fascino della cosiddetta musica pura, finisse per considerare la composizione come un amore ostinato ma del tutto impossibile. Gli stessi editori, se uno gli portava un'opera potevano prenderlo in considerazione; ma se gli portava un Quartetto, una Sinfonia, una Sonata, una lirica per canto e pianoforte, sospiravano, maledicevano i tempi e consigliavano un viaggio in Germania. Il nostro maestro aveva poi un senso delle responsabilità sociali addirittura morboso;

non c'era niente che odiasse quanto gli atteggiamenti bohemeschi, facile schermo al disordine interiore, alla mancanza di spirito di sacrificio e, non di rado, alla pigrizia. Contemporaneamente, i contratti impegni di una nuova famiglia, ingrandirono ancor più, nel suo animo diritto ed onesto, l'idea delle responsabilità personali. A questo aggiungasi un concetto talmente elevato della perfezione artistica e delle assolutezze creatrici da risolvere spesso, in mortale disperazione, anche gli slanci, gli impulsi, le ispirazioni più forti. La carriera di pianista venne ben presto interrotta e il comporre restò come una specie di segreto, come la benedizione di qualche ora particolarmente felice. Tuttavia quando Lorenzo Perosi, appoggiato dal fervore di Papa Pio X, iniziò un famoso movimento destinato a fornire di musiche degne (sia organistiche che vocali) il repertorio delle Cappelle italiane, badando a temperare le necessità degli scarsi bilanci con le esigenze imprescindibili dell'arte, ecco che Pozzoli fu subito chiamato nel cenacolo del « pretino di Tortona » e del suo grande amico milanese Don Ascanio Andreoni. *Musica Sacra*, il periodico di Perosi, si ornò allora di molti, bellissimi Mottetti composti da Ettore Pozzoli.

Ma ormai, anche per accedere alle insistenti richieste di Giuseppe Galignani, direttore del Conservatorio di Milano, Pozzoli aveva accettato la cattedra di Teoria e Solfeggio; quella che mai più lasciò, nonostante le offerte di andare in altre città italiane a insegnare la composizione. Ed ecco allora svilupparsi, quasi nell'ombra, un'attività formidabile: da un lato, come abbiamo visto, i monumentali lavori sulla Teoria e il Solfeggio; da un altro lato l'insegnamento privato del pianoforte, integrato dalla produzione di tutto un Corso di Studi, dalle difficoltà minime alle difficoltà elevate; da un altro lato ancora l'educazione all'armonia, al contrappunto e alla composizione di allievi prediletti, fra cui Gian Carlo Menotti e il sottoscritto. Gli Studi per pianoforte (fra cui *I primi esercizi di stile polifonico* e *Il piccolo Gradus ad Parnassum*) sono gioielli di eleganza inventiva; un lunghissimo seguito di trovate ritmiche e armoniche ove il

pretesto puramente tecnico si trasfigura con spontaneità in valore musicale. Insieme con gli Studi nacque poi tutta una serie di pezzi pianistici, la *Suite nello stile antico*, le *Pagine minuscole*, *Pinocchio*, *Riflessi del mare*, le *Cinque Sonatine facili nello stile classico* e molte altre pagine di splendida fattura e di delicatissimo contenuto. Su Pozzoli pianista ci sarebbe da discorrere a lungo, perchè soltanto chi ebbe la fortuna di ascoltarlo nell'intimità del suo studio può sapere come il masetro arrivasse a certe squisitezze, a certe intensità di suono, a certo modo di concepire la frase melodica, a certi effetti d'impasto, forse non più uditi e non più udibili.

Ma tutta questa immensa mole di lavoro, compiuta con coscienza inflessibile e con impegno tenace non è che l'indizio di quanto Pozzoli ci avrebbe potuto dare, se esterne occasioni o quel tanto di superbia che sono necessari alla creazione artistica non gli fossero del tutto mancati. Infatti, se consideriamo la *Figlia di Jefe*, l'*Allegro di Concerto* per pianoforte e orchestra e le *Variazioni per orchestra su un tema originale*, opere composte fra il 1894 e gli albori del presente secolo, noi sentiamo in questo uomo del piccolo pezzo pianistico, del breve solfeggio perfettamente « girato », una capacità nativa di pensare per vaste architetture sonore, di affrontare i più profondi contrasti, di proporsi alti soggetti e di sapervi adeguare il fuoco dell'immaginazione. Come avvenne di tutti gli italiani dell'epoca intenti alla composizione « pura », anche Pozzoli mostrò di ritenere suoi modelli lo Schumann, lo Chopin, il Mendelssohn, cioè i grandi artefici della musica istrumentale ottocentesca. Ma, innanzi tutto, qualcosa di intimamente italiano, qualcosa che sentiamo nostro al di là delle parvenze esteriori, salì dai canti appassionati della *Figlia di Jefe*, brillò, come un battere d'ali, nello slancio generoso dell'*Allegro di Concerto*; vibrò, ricco di coloriture timbriche, nelle *Variazioni per orchestra*. Non per nulla la vena *armonica* di Pozzoli, scorrente come una segreta linfa tra i tessuti dei suoi ritmi e delle sue melodie; la vena armonica di Pozzoli così mutevole, così labile e, nello stesso tempo, così logica, meravigliò

Paul Dukas, uno fra i massimi esponenti della nuova Scuola francese. In secondo luogo è da ammirare quella misurata ma ininterrotta eloquenza, quella luce di sincerità e di amore.

Disgraziatamente, gli anni in cui Pozzoli dettava *La figlia di Jefe*, *l'Allegro di concerto* e le *Variazioni*, erano anni ben diversi dagli attuali, nei quali ogni giovane compositore italiano ha la sua *chance* e può, almeno, sperare nell'esecuzione dei suoi lavori. Allora, mancando le istituzioni concertistiche, mancando i premi di composizione, mancando la Radio, uniche speranze restavano quelle di saper brigare, di saper trovare appoggi, di sapersi far spingere. Cose tutte che uno spartano come Ettore Pozzoli neppure si sarebbe sognato di praticare. Così, egli accettò di servire, spegnendo in se stesso il calore delle sue ispirazioni. Ma tutti coloro che gli furono vicini sanno che il suo sacrificio costò molto alle glorie dell'arte italiane.

Durante la seconda guerra mondiale, Pozzoli ritornò alla sua natia Seregno e là si spese, il 9 novembre 1957. La sacra memoria di lui, oltre che alle sue opere e all'adorazione degli allievi, è legata a un grande Concorso Internazionale di Pianoforte, che si svolge ogni due anni in Seregno per munifica volontà della vedova e per entusiastico consenso dei cittadini seregnesi.



GIUSEPPE CONTIN

Oh Maria Patris

And. mod. ^{to}

Soprano

Contralto

Tenore

Basso

Terminato il Sig. De Contin. l'originale lavoro, e si è procurato una buona libreria nel Palazzo, quindi sono i Signori: i
 1863

G. Rossini

Parigi 16 aprile
 1863

Autografo di G. Rossini donato a Giuseppe Contin nel 1863 a Parigi

GIUSEPPE CONTIN

DI W. SANDELEWSKI

Non è un segreto per nessuno che le odierne nozioni sulla storia musicale italiana sono tuttora molto lacunose e che siamo ancora molto lontani dal momento in cui tutto il nostro passato sarà esplorato e messo in giusta luce. Questa considerazione vale non soltanto per i periodi lontani, ma anche per i tempi a noi relativamente vicini. Nessuno potrebbe sospettare che perfino l'Ottocento nasconda ancor più di una sorpresa e che sia possibile, in esso scoprire musicisti di rilievo, finora del tutto ignoti, non soltanto al vasto pubblico ma anche agli specialisti.

Un caso classico è quello di Giuseppe Contin di Castelseprio (1835-1898). Il nome di questo musicista non compare in nessuna storia e in nessun dizionario musicale, e sarebbe ancora oggi ignorato se il Conservatorio di Musica « Benedetto Marcello » di Venezia non avesse avuto la felice idea di presentare le sue musiche in un concerto tenutosi venerdì 10 giugno. Si tratta non soltanto di un artista di valore tutt'altro che comune, ma anche di uno dei pochi musicisti dell'epoca che si sia dedicato esclusivamente alla musica strumentale, trascurata dal nostro '800 a favore del melodramma. Egli può provare così che anche in quel genere l'Italia può vantare una produzione ottocentesca che non sfigura a confronto delle analoghe opere degli universalmente noti maestri tedeschi, francesi o russi. E' una constatazione di

particolare importanza perchè fornisce la prova che nella seconda metà dell'800 la musica strumentale italiana non fu affatto così scarsa ed insignificante come siamo finora stati disposti a credere.

Giuseppe Contin, discendente di una famiglia patrizia veneziana, già a sei anni si rivelò bambino prodigio e la madre, eccellente pianista, allieva di Beethoven, gli diede i primi insegnamenti. All'età di dieci anni il nostro musicista partecipa come violinista ai concerti di Casa Contin a Venezia, nel cui salotto musicale passano i maggiori artisti del tempo, italiani e stranieri. A sedici anni comincia la carriera del violinista virtuoso, suscitando entusiasmo nel pubblico e nella critica. Nel pieno fulgore dei successi, a ventidue anni, segue a Vienna gli studi di perfezionamento nel violino con Mayseder e nella composizione con Ekert. Continua la carriera del virtuoso e del compositore, ottenendo dovunque clamorosi successi e godendo della amicizia e della stima di Gioacchino Rossini, Riccardo Wagner e Franz Liszt. Nel 1877 fonda a Venezia insieme con Ugo Errera il Liceo Musicale « Benedetto Marcello » (oggi Conservatorio omonimo) e per molti anni ne è Presidente. Quando la sua posizione nella vita musicale italiana sembra ormai consolidata, Contin, per una avventura sentimentale, rompe i ponti con la famiglia e con la società, rinuncia a tutti gli onori e emigra a Londra, dove conduce stentata esistenza e muore in oscurità.

Temperamento inquieto e disordinato, tipico romantico nella vita e nell'arte, Contin trattava la musica da gran signore dei tempi passati, considerandola più un diletto che una professione. Non soltanto non teneva alla pubblicazione delle proprie opere, ma perfino non le catalogava, sicchè molte sue pagine vennero disperse; ma anche ciò che si è salvato e oggi è disponibile, ha importanza tutt'altro che trascurabile e comprende ben sette *Concerti per violino ed orchestra*, un *quartetto d'archi*, numerose pagine per violino e musica vocale da camera.

Il concerto tenutosi al Conservatorio di Venezia ha permesso di conoscere questa strana e interessante figura di musicista e di

rendersi conto che in Contin la musica strumentale italiana della seconda metà dell'800 ha un rappresentante di particolare valore, del tutto degno di essere aggiunto ai nomi di Martucci, Sgambati e Marco Enrico Bossi. Il « Quartetto in sol minore » che figura nel Programma di questa Settimana è una vera rivelazione. Opera piena di idee fresche e spontanee, chiara e limpida nel piano costruttivo, ricca negli sviluppi tematici, unisce in modo felicissimo la ricchezza inventiva con la rigorosa logica costruttiva.

Scoperte ugualmente felici sono da considerarsi le tre liriche per canto e pianoforte e le quattro pagine per violino e pianoforte, presentate nella seconda parte del concerto. Anche esse arricchiscono in misura notevole il repertorio della musica da camera italiana e meritano una particolare attenzione dai nostri cantanti e violinisti.

APPENDICE

“I DUE BARONI,, DI DOMENICO CIMAROSA

DI GINO RONCAGLIA

« I capolavori uccidono le opere minori (anche se minori di poco) »: è questa una legge fatale, anche se illogica, del Teatro d'Opera, che sembra non ammettere eccezioni. Ciò è capitato anche a Domenico Cimarosa: *Il Matrimonio segreto*, capolavoro assoluto, ha superato largamente la prova del tempo e i mutamenti più impensati dei gusti, delle mode e dei sistemi, e seguita a sopravvivere alle altre numerose opere dell'Aversano, talune delle quali le sono ben di poco inferiori. La legge su esposta trova dunque, anche in questo caso, una innegabile conferma. Ci ha colpa, naturalmente, chi sceglie le opere da rappresentare; chi, cioè, allo scopo di soddisfare sia il desiderio del pubblico di ascoltare opere quanto più possibile perfette, sia il proprio di riempire la cosiddetta « cassetta », e magari con la vaga intenzione (almeno apparente) di onorare in tal modo l'autore dell'opera, abbandona all'oblio, signore incontrollato del tempo, tutto il resto di una produzione di un compositore talvolta vastissima e spesso degna di essere riproposta alla ammirazione del pubblico. Qualche volta si dà la colpa dell'oblio al libretto, la cui trama, si dice, non si sostiene, i cui versi sono melensi o ridicoli, dimenticando che in un'opera in

musica chi fa il dramma è soprattutto la musica, e che i versi, belli o brutti che siano, vengono bruciati nel fuoco dell'ispirazione musicale. Molti esempi di questo fatto si trovano lungo la via del melodramma, e specialmente di quello verdiano, così noti che riteniamo inutile soffermarci su di essi.

Ma siamo in tempo di magra operistica; e non è questo il luogo nè il momento di indagare su le cause di questo triste fenomeno, che sono in verità molto complesse. Per effetto di questa povertà (che non è solo di casa nostra), e anche per un senso di giustizia e di curiosità verso un passato mal conosciuto perchè troppo abbandonato all'affarismo teatrale, oggi si viene indagando su le opere dimenticate dei grandi; poi verrà il momento, è da augurare, che la curiosità storica ed estetica si estenderà anche ai così detti musicisti « minori ». Così facendo si ottempera a un obbligo verso la cultura, oltre che si attua un interesse pratico e si adempie a un dovere di giustizia. C'è poi anche un'altra ragione che spinge a ripescare lavori affondati nel silenzio dell'oblio, ed è che il teatro lirico non può continuare a vivere solo di opere già note, talune perfino troppo note, e il troppo ingenera sazietà e noia: quella noia che, secondo Verdi, è il maggiore dei pericoli da evitare. Perciò, in mancanza di opere nuove vitali, è ben logico che ci si rivolga ai musicologi per le cosiddette (con termine cimiteriale) riesumazioni di melodrammi che pel lungo silenzio in cui erano caduti appaiono come nuovi ai nostri orecchi, e ridonano all'anima un po' di quella serenità che i moderni musicisti cerveloticamente spericolati o affannosamente angosciati non sanno più darci. La via non è cattiva, ha già dato i suoi frutti, e il « cimitero » ha restituito dei sepolti vivi rimasti ancora miracolosamente in vita. Ed ecco recuperati alla nostra ammirazione e alla nostra gioia *Medea*, *Rita*, *Anna Bolena*, *Il Duca d'Alba*, *Il Turco in Italia*, *il Macbeth* verdiano, e, più prossima a noi, *Le Maschere*, per non parlare di altre minori.

Di Domenico Cimarosa era già stata riportata felicemente alla luce l'opera *Le Astuzie femminili*; ora è la volta de *I due*

Baroni, opera comica in due atti ⁽¹⁾, su libretto di Giovanni Bertati, rappresentata per la prima volta in Roma nel 1783, e un ventennio dopo scomparsa dalle scene fino ad oggi ⁽²⁾.

Quando si parla di Cimarosa subito si pensa al *Matrimonio segreto*. Ma *Il Matrimonio segreto* è una di quelle opere delle quali ne nasce, sì e no, una in un secolo; è un miracolo, e i miracoli non si ripetono se non di rado e a lunghi intervalli. Lo stesso Bertati, che darà a Cimarosa quel gioiello di libretto che è appunto *Il Matrimonio segreto*, fresco, divertente, vario e vivo, in questi *Due Baroni* (od anche *I due Baroni di Roccazzurra*) non sembra più il medesimo. Non che non ci siano situazioni comiche o caricaturali indovinate, ma l'intreccio è di una inverosimile innocenza! Che importa? La musica, è risaputo, può dar fuoco anche a fantocci di stoppa e riscaldarli e ravvivarli e farli sembrare tutt'altro da quello che ci appaiono in quel vuoto schema che è il libretto.

Ecco, in breve, l'azione, riassunta fin dove si può riassumere un groviglio così complicato di equivoci uno più balordo dell'altro.

⁽¹⁾ Nella partitura autografa è scritto « Intermezzo a 5 voci ». Il libretto originale del 1783 reca la seguente dicitura:

« I DUE BARONI DI ROCCA AZZURRA
intermezzo in musica a 5 voci
da rappresentarsi
NEL TEATRO VALLE
degli Illustriss. Sigg. Capranica
nel Carnevale dell'anno 1783
dedicato alla Nobiltà Romana ».

E quest'ultima frase, poichè l'opera si basa su la scioccaggine di due Nobili, sembra un'autentica presa in giro!

Da notare fra gli esecutori due cantanti di Siena: *Madama Laura*, interpretata dal Sig. Andrea Martini (probabilmente un evirato); e *Franchetto*, interpretato dal Sig. Sante Nencini.

⁽²⁾ Sembra che una delle ultime rappresentazioni di quest'opera abbia avuto luogo a Modena, al Teatro Rangoni, nel 1802 (V. TARDINI: *I Teatri di Modena*, vol. 3^o) col titolo *La sposa in contrasto*, come già fu rilevato dalla Tibaldi Chiesa (M. TIBALDI CHIESA: *Cimarosa e il suo tempo*, p. 141 nota).

Un tal Franchetto ha avuto l'incarico di presentare al Barone don Totaro di Roccazzurra colei che questi dovrebbe sposare: una giovane non meglio indicata nella partitura musicale che come « Madama » ⁽³⁾. Ma Franchetto vorrebbe sposarla lui, e vorrebbe inoltre far sposare al Barone la propria sorella Sandra, la quale ha l'ambizione di diventare baronessa. Per raggiungere il doppio scopo, fa vedere al Barone il ritratto della sorella dicendogli che è quello di Madama; cosicchè quando costei viene presentata al Barone e a suo zio Demofonte, costoro la trattano da intrusa. Ma la « Madama » sospetta l'equivoco e ne insinua il dubbio ai due Baroni, che montano in furore. Demofonte, visto che il nipote non vuol saperne di Madama perchè invaghito di Sandra, si pone a corteggiarla lui, ma essa lo respinge. Le due donne, scopertesì rivali, vengono poi a contrasto fra loro. Per conoscere quale sia veramente la promessa sposa, si procede ad una prova calligrafica; ma per un altro imbroglio di Franchetto le due calligrafie risultano identiche, nascendone nuovi litigi e una generale baraonda, con la quale si chiude il 1° atto.

Franchetto, naturalmente, non si dichiara vinto, e nel 2° atto ordisce una nuova trappola in cui spera far cadere i due Baroni. Presenta ad essi una pretesa « Indovina d'Egitto », la quale scioglierà l'enigma della vera Madama. L'Indovina però non è altri che Sandra travestita; ma la Madama, venuta a conoscere il nuovo inganno, si traveste anch'essa allo stesso modo, affermando di esser lei la vera Indovina e creando nuova confusione. Franchetto è costretto a ricorrere a un nuovo espediente. Avverte i due Baroni che in un certo casino, che tutti credono abitato da spiriti, c'è la Maga Alcina, la quale finalmente dirà la verità sul conto dell'autentica Madama. I due allocchi vi si recano, benchè tremebondi di paura; e ancora una volta Sandra si presenta loro sotto travestimento; ma ancora una volta la furba Madama lo ha saputo, e si presenta anch'essa travestita sventando l'inganno di Franchetto. Due Madame, due

(3) Ma nel libretto del 1783 il nome è « Madama Laura ».

Indovine, due Maghe... i due Baroni non sanno più che pensare, finchè Franchetto confessa gli imbrogli orditi e lo scopo che se ne proponeva... e tutto finisce secondo i desideri di ognuno.

La furberia di Franchetto risulta piuttosto scema, e solo spiegabile in quanto sa di avere a che fare con due individui grottescamente fatui, boriosi, ignoranti, pavidì e assai stupidi. Satira di certa nobiltà settecentesca? Può darsi, ma è troppo lontana da ogni verosimiglianza, e solo utile a fornire al musicista taluni schemi di tipi e di situazioni di genere più buffo che comico, e di un buffo secondo vietì modi operistici. Alla balordaggine dei Baroni si contrappone la presuntuosa civetteria delle due donne, di cui la più ingenua risulta Sandra. Ed anche Franchetto, con tutte le sue trappole stravaganti, che si fondano tutte su la incredibile imbecillità dei due Baroni, non risulta gran che intelligente nè interessante perchè, fra l'altro, non tiene neppure conto dell'astuta vigilanza della sospettosa Madama.

Non c'è che la musica la quale possa salvare questo bislacco intruglio di vecchiume e di scemenze; e la musica di Cimarosa è tale da rendere, ci sembra, l'opera degna di essere riascoltata con piacere. Gioacchino Rossini non avrebbe mancato di calcare la mano su questi due beoti di Baroni in modo da spremene tutto il comico possibile e da creare attorno ad essi un'omerica e fragorosa risata. Così già fece in altri casi simili, per esempio con lo stolto Mustafà dell'*Italiana in Algeri*, musicalmente caricaturato con tratti di inaudita potenza, trasformando il personaggio balordo del libretto in una specie di fantastico simbolo d'ogni stoltezza umana. Ma Cimarosa ha uno stile signorilmente raffinato ed elegante, che si mantiene tale anche nella caricatura, la quale perciò si tinge di arguto umorismo e di gaia festevolezza, sottolineando con bonario garbo gli aspetti comici delle situazioni o dei personaggi senza farli scoppiare. E' questo lo stile che ha fatto del *Matrimonio segreto* un capolavoro immortale. L'uomo Cimarosa si fonde col musicista nell'osservare la commedia con un senso di umana simpatia che gli impedisce di esagerare nel

riso come nel pianto. Nessuna delle disgrazie occorsegli nella vita (in verità non molte) valse a mutare il suo animo pacatamente sorridente, deliziosamente affettuoso, spigliatamente frizzante, ironicamente spiritoso, e sempre signorilmente e con sapienza snello ed elegante.

L'eleganza di un Piccinni e di un Paisiello è passata anche in Cimarosa, forse con minore sentimentalismo ma con maggiore finezza di poesia, e certo con minore abuso di formule convenzionali, anche se talvolta gli nocque l'eccessiva incontrollata fretta dello scrivere, su qualunque scemenza librettistica, fidando nella fluida abbondanza e varietà delle idee che gli uscivano a getto continuo dalla fervida fantasia, come da una fontana limpida e perenne. « Une sorte de delire continuel », per dirla col Fétis. Ma dovunque, solo che qualche cosa toccasse il suo sentimento, l'ispirazione sbocciava ricca e sicura, e gli dettava pagine d'alto respiro e di impeccabile fattura, in cui la spontaneità non è più faciloneria e rivela una sottile e nuova sensibilità di canto. Il vecchio schema melodico spesso si discioglie così e si ricompone in forme più flessuose, lievi e libere. Talvolta una dolce malinconia lo invade e prorompe dalle sue melodie senza raggiungere mai lo spasimo del dolore.

Cimarosa sintetizza e chiude mirabilmente il galante Settecento Italiano, ma la spericolata allegria rossiniana, come il romanticismo passionale dei Maestri dell'Ottocento sono ancora lontani dal suo spirito sereno, anche se qua e là qualche fugace accenno li fanno presentire. Le rivoluzioni, i patiboli, la ghigliottina, le guerre, le epidemie, il carcere (che pure egli soffersse) non hanno potuto scalfirne il nativo buonumore. La vita burlesca che si svolge fra le pareti domestiche, con le sue civetterie femminili, le boriose prosopopee maschili, le stizzosità, le invidie, le furberie e le dabbenaggini, gli affetti tranquilli o bisbetici, gli amori fidenti o bizzosi, tutto che è umanamente vero ed eterno sotto mutevoli aspetti, costituisce il suo mondo interiore da cui trae le sue tinte musicali, anche se intorno un vecchio mondo crolla sotto il martellare veemente di idee e aspirazioni nuove alle quali egli rimane estraneo.

Non fu un rivoluzionario, anche se per isbaglio scrisse un inno repubblicano e fu incarcerato; eppure la sua arte porta i segni di una inconfondibile personalità; e la sua musica, diversissima com'è da quanto era stato fatto e da quanto si farà, si inserisce nella Storia del melodramma e dell'opera comica additando una via nuova: quella non dello scolasticismo pedante ma della sincerità individuale. A chi lo interrogava sul segreto della sua arte, Cimarosa rispondeva toccandosi il cuore: « è necessario chistuccà! ». Ma il cuore per Cimarosa non era soltanto il sentimento, ma quel senso di umanità che circola anche nell'arguzia e nel riso canzonatorio.

Ne *I due Baroni* l'eleganza, l'effettuosa melodiosità e l'arguzia spiritosa e garbata di Cimarosa non si smentiscono. I caratteri dei personaggi sono ben delineati attraverso le arie loro affidate, mentre i recitativi sono (salvo due nel 2° atto, strumentati con intenzioni espressive e descrittive), i consueti « recitativi secchi », e perciò si appoggiano soprattutto sulle capacità di recitazione degli interpreti.

Precede l'opera una sinfonia di ampio e vario sviluppo, anche se di idee non sempre nuove e di forme convenzionali. *Franchetto* (tenore) inizia il 1° atto con un'aria (All° con spirito: « Sandra mia, coraggio e spirito ») spigliata e sciolta. Anche l'altra aria sua: « Figuratevi un tantino », è briosa e in carattere col personaggio svelto e pronto a giocare d'astuzia, ed ha il fare delle migliori arie cimarosiane. Un'altra aria di Franchetto nel 2° atto: « Chi vuol veder del mondo — l'ottava meraviglia », è piacente ma non presenta novità particolari. Nel complesso l'espressione del carattere del personaggio è raccomandata soprattutto alla mimica e alla declamazione dei recitativi da parte dell'attore.

Sandra (soprano) ha pure un'aria garbata: « Che bel piacer », nel 1° atto. In orchestra, oltre agli archi ai corni e agli oboi, che costituiscono la formazione normale dell'orchestra cimarosiana, figurano anche i flauti e i fagotti, il che dona all'accompagnamento un maggior ripieno e più varietà di tinte

espressive. Ma c'è anche un terzetto al 2° atto che incomincia con le parole: « Passeggiando con la sposa », nel quale Sandra ha una parte notevole per furbesco umorismo, anche se qua e là riappaiono, secondo un vecchio metodo dell'opera buffa, parole ripetute velocemente a scopo comico.

Più sviluppata è la parte di *Madama* (1° soprano). E' lei, coi suoi sospetti, la vigilanza e l'astuzia, che sventa i disegni e disfà le trame ordite da Franchetto. Questo il musicista lo ha certamente sentito, e a lei affida alcune delle arie più belle dell'opera. La cavatina con cui si presenta: « Questa grata auretta amica », aggraziata e signorile, contiene già brevi elementi musicali improntati a cauta diffidenza. Nell'orchestra, per addolcirne l'espressione, Cimarosa ha messo i flauti al posto degli oboi. Un'altra aria nello stesso 1° atto, « Alma grande e nobil core », con andamento di comica grandura, appare soprattutto interessante verso la fine per gli accenti agitati su le parole: « Ingrato, non merita perdono; sì, voglio vendicarmi ». L'orchestra in quest'aria è composta degli archi, oboi clarinetti e fagotti: mancano i corni; strumentale che dà al canto una particolare espressione di malinconia. Nel 2° atto *Madama* canta un ampio «rondò» su le parole: « Il mio cor, gli affetti miei », tenero, e qua e là anche appassionato. Gruppetti intercalati nella frase « gli affetti miei forse ad altri donerò » sembrano quasi figurazioni simboliche di volubilità. Pure vagamente simbolici appaiono alcuni disegni melodici (crome puntate seguite da semicrome), quasi accenni di singhiozzi su le parole. « perchè tanta crudeltà? », e i movimenti agitati, quasi irati, dei violini su le parole: « fiera sorte, amor tiranno ».

Ma fra le due donne si svolge anche al 2° atto un duetto che, naturalmente, data la loro posizione di rivali, si risolve in un histiccio altezzoso. Inizia *Madama* con le parole: « Lasciate che passi la bella damina »; e Sandra, com'è logico, risponde per le rime. E' una pagina musicale piena di fine aggraziata civetteria, veramente degna dell'autore del *Matrimonio Segreto*, e che ricorda la prosopopea sprezzante e sottilmente caricaturale

(pur con altra aristocratica finezza) di Elisetta in quest'opéra.

Quanto ai due Baroni, *Totaro* (generalmente indicato solo come *Barone*), e lo zio *Demofonte*, la musica cimarosiana ricalca i modi caricaturali consueti dell'opera buffa settecentesca dipingendo a vivaci colori i difetti dei due protagonisti: l'albagia fatua e la balordaggine stolidità. Noi li udiamo, subito nell'Introduzione, (« Vedete che taglio ») vantarsi in modo pomposo e vanesio con presuntuosa superficiale pesantezza, mentre da un lato, e questo contrasto rende più gaia e gustosa la scena, Franchetto e Sandra ridono di loro. Poi, con maggior spirito comico, sono raffigurati nel successivo duetto in cui Demofonte si crogiola beato nella profetica visione dei nipotini discendenti (« Là, vedo un bel duchino »).

Il Barone ha nel 1° atto un'aria (« Madamina, deh volgete ») nella quale i cambiamenti di movimento e dei temi danno, nella gaiezza generale dell'espressione, un'idea sensibile e risibile dell'agitazione che ha preso il faceto personaggio nel vedersi davanti due promesse spose, e l'imbarazzo della scelta. La situazione abbastanza nuova ha dato modo al musicista di snodare forme meno consuete. Un'altr'aria del Barone, briosa assai, viene nella attuale revisione soppressa perchè legata ad un episodio troppo stolidamente assurdo, e che avrebbe allungata inutilmente l'azione soverchiamente stagnante.

Demofonte ha egli pure due arie. Quella del 1° atto (« Dir di botto ad un par mio ») è piena di comica indignazione per il rifiuto di Madama, la quale gli ha detto sul muso: « Non mi piacete! ». In un punto Cimarosa, a un richiamo del testo, sfrutta anche l'imitazione del verso dell'asino:



Allorchè il tempo cambia da 4/4 a 6/8 e il movimento da *All^o maestoso* ad *And^{te} grazioso*, seguendo l'invito civettuolo del testo, che dice: «Donzelle, superbe non siate, - che col tempo sen fugge l'età», si presenta un nuovo motivo, quasi di canzonetta leggera e spigliata, vaporosa e frizzante nella sua grazia ironica:



Di fronte a tale miracolo di freschezza geniale ogni parola di commento appare superflua e solo ci incanta la divina levità, fatta di trasparenza luminosa e di puro scintillio sonoro. E' forse la gemma dell'opera. Si notino i tratti giocondamente realistici su le parole «sen fugge l'età» e il beffardo piagnucolio su le parole «stenterete un marito a trovar», con l'insistenza del ripetere la parola «stenterete» in maniera umoristicamente derisoria. In quest'arietta la figura grulla del Barone zio si risolve per finezza insospettata di spirito e di malizia. Può essere poi notato, non senza qualche meraviglia, come lo spunto dell'arietta sia identico all'inizio della frase: «Non sai tu che se l'anima mia» nel *Ballo in maschera* di Verdi.

Quest'aria, come si vede, ampia e complessa, si chiude con uno «stretto assai» in 4/4 su le parole «Corpo di Bacco poter del mondo - sono un Barone da capo a fondo» d'un gustoso sapore caricaturalmente borioso e fatuo che riporta il personaggio nella sua linea consueta di nobile ridicolo grullo. Meno importante è l'aria «La sposina s'attendeva», del 2° atto, che ripete ancora il vecchio tipo dell'aria buffa, con le parole ripetute con flemma sciocca; parole balorde senza senso che sembrano

invece voler dire chi sa che cose profonde; e in ciò sta, più che nella musica, la comicità del pezzo.

Se nelle arie si delineano i caratteri, e nei duetti e terzetti si accentuano i contrasti, una più intensa vitalità la commedia musicale acquista nei pezzi d'assieme (qui propriamente quartetti e quintetti). Si è ricordato dianzi il quartetto gustoso dell'Introduzione, in cui mentre i due Baroni si pavoneggiano, Franchetto e Sandra in disparte li deridono. Il finale 1° ha pure un ritmo deciso e la spigliatezza della commedia giocosa. La scena della prova calligrafica per identificare la vera Madama è scorrevole e naturale, ma si complica di episodi che ne aumentano la gioconda varietà. Infatti, mentre le due donne scrivono, Franchetto per non annoiarsi si mette a suonare il flauto, formando con l'orchestra una specie di concertino in cui flauto e violino dialogano e gli altri archi accompagnano, e, dopo un patetico preludio del corno, il Barone canta un'aggraziata canzonetta: « Vola per l'aria la tortorella ». Allorchè, successivamente, gli uomini confrontano gli scritti, le due donne, in attesa del verdetto, si mettono anch'esse a cantare insieme in terza un'altra gaia canzone: « L'astuta volpe qual finta agnella - la gallinella - volea rubar », mentre Madama aggiunge un preludio e intermezzi brillanti sul mandolino, in concerto con gli archi, dando luogo a un altro episodio strumentale e vocale che accresce l'amenità della scena. Da notare che il mandolino è trattato con passi d'agilità senza tremolo. Allo scatenarsi del contrasto finale i disegni rapidi dei violini sembrano anticipare, specie allo « stretto », i caratteristici movimenti delle baraonde rossiniane.



Nel quartetto del 2° atto (Madama-Sandra-Barone-Demofoonte) le terzine dei violini (nell'orchestra corni, flauti e archi),

i tremoli *f*, seguiti subito da *p*, mettono una nota di inquietudine che ci descrive lo stato d'animo pavido e comicamente terrorizzato dei due Baroni. Quando Sandra si presenta agli impauriti esclamando: « Olà, fermate il piede, la fata Alcina io sono », gli archi si alternano a fanfare di corni, o si uniscono ad essi, con effetti ora di agitazione pavida, ora di fantasiosità maestosa. I violini assumono però accenti rabbiosi allorchè anche Madama si presenta come Fata Alcina. Ma tutto s'accomoda in questo mondo farsesco, e l'opera, dopo complesse e varie vicende, si conclude con un motivo festoso, anche se un tantino convenzionale.

S'è accennato a qualche formula musicale simbolica attinente a descrizioni di moti connessi col significato di qualche gesto. Tali modi sono frequenti nella partitura, e come consuetudine risalgono nel melodramma al Seicento, ma hanno le loro radici in forme popolareshche vocali dei secoli precedenti. Cimarosa non calca la mano su questi simboli descrittivi e se ne serve in maniera fugace per variare ed accrescere i suoi mezzi espressivi. Eccone, oltre ai già citati, alcuni altri esempi. Nella Introduzione: sincopi nel canto alle parole del Barone: « La donna sospira per me »; lievi scorribande dei violini alla frase di Madama: « Aurette amica che spirar d'intorno io sento ». Nel 2° atto, alle parole di Madama: « La bella damina va in punta di piè » (duetto Madama-Sandra) i violini disegnano svelte bicerome puntate e *p*; e lo stesso disegno serve poco dopo per la risposta ironica di Sandra: « che parla appuntata col quindi e il cioè ». Ancora, allorchè Madama dice: « che tosse con voce svenevole acuta he he he he » violini e oboi hanno brevi scalettine secche, discendenti, che si ripetono quando Sandra rifà il verso a Madama esclamando: « Voi rider mi fate ah ah ah ah », e su la parola *ridere* la voce oscilla già rapida su due note con un senso incontenibile di ilarità.

Concludiamo: questa farsa ha evidentemente divertito il musicista nello scriverla, e diverte; è un piccolo gioiello, un fresco zampillo, uno scorrevole ruscello di bonaria e serena allegria che ci dischiude l'anima di un compositore ottimista e prima-

verile, l'anima di un musicista che, com'ebbe a scrivere Enrico Panzacchi,

*... mosse per le vie festanti
dolce cantando alle piagge fiorite
e alle pure sul mar notti stellanti.*

PRECEDENTI E INIZI DELLA MODERNA RINASCITA VIVALDIANA

DI MASSIMO BRUNI

Il vittorioso ritorno di Vivaldi nella vita musicale d'oggi è il coronamento d'una vicenda che in parte si identifica con la vicenda riguardante il ritorno della musica antica in genere (« antica », beninteso, nell'usuale seppur improprio significato), in parte si distingue con propri caratteri da essa. Innanzi tutto è da osservare che, caduto nell'oblio a pochi lustri dalla morte, Vivaldi fu, tra i maestri della sue epoca, uno degli ultimi a riapparire in tempi moderni e che poi, come per una rivincita, la nuova fortuna di lui ha rapidamente finito per assumere tale importanza da costituire un fenomeno di gran rilievo nella vita musicale moderna.

Ma quali furono e quando si manifestarono i fatti salienti che precedettero, annunziandola, tale rinascita? E quali quelli in cui si possono ravvisarne gli effettivi inizi? La sommaria rievocazione degli uni e degli altri vuol essere l'argomento di queste rapide note.

La coscienza storica determinatasi nell'Ottocento ha la sua espressione nell'ambito delle attività musicali in un nuovo e crescente interesse per il passato. Avvenimento memorabile, come tutti sanno, è la riesumazione della *Passione secondo San Matteo*,

dovuta a Mendelssohn nel 1829: avvenimento il quale, segnando l'inizio del vivo culto di Bach, da cui ebbe poi origine a poco a poco quello per le altre figure della musica antica, rivela in modo concreto il delinarsi di nuovi ideali e orientamenti, destinati ad affermarsi in misura sempre maggiore nella cultura e nella pratica dell'arte.

In passato, la diffusione e la fortuna dei fatti musicali erano solitamente circoscritti nei termini dell'attualità. Raramente, come avvenne, ad esempio, degli oratori di Haendel in Inghilterra, le opere sopravvivevano a lungo alle occasioni e circostanze che ne avevano originato la creazione, e soprattutto agli autori, diretti responsabili inoltre della loro sonora realizzazione. Opera creativa ed opera esecutiva si collegavano nella concretezza della realtà artistica, sicchè il compositore, arbitro della propria musica, poteva anche modificarla a piacimento o indotto da pratiche necessità in vista di ogni nuova esecuzione. Non si dice naturalmente che le opere a mano a mano prodotte non lasciassero tracce e ricordi, ma questi si accumulavano prevalentemente nei circoli chiusi della scuola e dell'erudita speculazione.

I nuovi motivi ideali manifestantisi, come s'è accennato, nell'Ottocento, col sorgere e diffondersi del gusto per le musiche dei tempi anteriori, si connettono a nuove esigenze, a nuovi problemi. L'opera musicale incomincia ad essere concepita come oggettivata e trascendente la vita fisica del suo autore. Nella pratica dell'arte nasce un'attività senza precedenti: quella dell'interprete puro, differenziata concettualmente, se non sempre, beninteso, nelle persone, dall'attività creativa. Nasce, insomma, il concertismo, con le sue esigenze di « repertorio », le quali, considerate nel loro valore positivo (non ce ne interessano qui gli accidentali aspetti deteriori), sono le stesse progressive esigenze della cultura. Nasce negli ambienti musicali l'apprezzamento per i grandi compositori del passato, d'ora in poi qualificati « classici ».

Nella vita concertistica ottocentesca un posto di primaria importanza occupano i violinisti, variamente pregiati secondo

le individuali tendenze e capacità, fra le quali il vaglio critico s'impegnava a sceverare dalle frivole attrattive perseguite dagli acrobati dell'archetto, mossi solo da vanità, gli autentici valori riconoscibili nell'arte dei più sensibili e consapevoli interpreti. L'educazione classica di questi ultimi si giovava dei progressi compiuti frattanto dagli studi storici, dei quali l'editoria si andava facendo divulgatrice.

Le opere dei grandi violinisti compositori italiani del Sei e del Settecento entravano, fra le altre illustri, nel più nobile repertorio concertistico che ne trovava scelta sempre maggiore nelle antologie che a mano a mano venivano pubblicate soprattutto in Germania. Cospicua è la raccolta dei « *Maîtres classiques du violon* », edita a Magonza a cura di Alard e Léonard fra il 1863 e il 1884, come pure quella pubblicata nel 1869 da Wasielewsky in appendice alla sua importante monografia « *Die Violine und ihre Meister* » e venti sonate antiche, fra le quali la *Follia* di Corelli, comprendeva la « *Hohe Schule des Violinspiels* » di David, uscita negli anni dal 1867 al 1872.

Per la diffusione e l'entusiasmo di cui era oggetto, appunto la *Follia* eccellea, prediletta dai concertisti, richiesta dai pubblici, sempre ristampata dagli editori. Purtroppo non ne mancavano barocche versioni e rimaneggiamenti iperbolici. Come pezzo sinfonico la ritroviamo ad esempio in un programma dell'Orchestra Parmense diretto da Cleofonte Campanini all'Esposizione di Torino dell'84.

D'altronde la fortuna di Corelli, che fin dal Settecento col susseguirsi delle edizioni aveva offerto un raro caso di continuità, negli anni che ci interessano era tale da consentire, nonostante gli indirizzi essenzialmente antologici dell'editoria, la pubblicazione di tutte le opere di questo autore, alla quale provvede, fra il 1888 e il 1891, Chrysander di Londra, con la collaborazione del grande violinista Johachim.

Con la *Follia*, il *Trillo del Diavolo* di Tartini divideva il maggior favore, e proprio lo Johachim andava famoso nell'interpretazione di queste due opere, nelle quali pareva compendiarsi

il culto per i rispettivi autori e, più largamente, l'interesse per gli altri maestri della loro epoca.

Fra i tanti, Vivaldi allora occupava un posto secondario. Di lui s'era parlato nel corso degli studi su Bach, e ciò a proposito delle note trascrizioni effettuate dal grande compositore tedesco, due delle quali erano state segnalate dal Fétis che ne aveva acquistato i manoscritti nel 1836. Poco spazio aveva dedicato a Vivaldi il Caffi nella sua monografia storica sui compositori di Venezia, mentre un notevole contributo alla tradizionale biografia scarsa ed incerta era venuto a recare la pubblicazione delle sei lettere di Vivaldi, raccolte da Federigo Stefani in un opuscolo per nozze nel 1871. E, ricordata, seppur con poca conoscenza diretta, da storici tedeschi, ancora alla fine del secolo la figura artistica del nostro compositore appare alquanto trascurata dalla nascente storiografia musicale italiana. Chilesotti non ne tratta nel volume che egli dedica, nel 1882, ai « Nostri maestri del passato » e Amintori Galli accenna ad essa di sfuggita nella vasta trattazione sull'antica musica strumentale italiana da lui svolta nell'« Estetica della musica », del 1900.

Da parte loro, anche gli editori poco si occupavano di Vivaldi e quindi scarseggiavano le esecuzioni. Fra poche sonate, quella in la maggiore, op. II n. 2, inclusa nella già citata collezione di David, viene accolta nei programmi concertistici di Thomson, di Ysaye, di Sarti, come pure una Sonata in re minore edita ad Amburgo da quello Zellner che era stato li fortunato organizzatore dei « concerti storici » di Vienna fra il 1856 e il 1866.

Maggior frequenza di edizioni vivaldiane, anche se spesso improprie o addirittura apocriefe, incomincia a notarsi nei primi anni del Novecento, quando, nel fiorire delle varie « Società Bach » e delle prime « orchestre da camera », l'attenzione di quanti coltivano e gustano la musica antica si sposta dal campo della sonata al campo del concerto, che è quello in cui Vivaldi grandeggia, come nel 1905 già avverte Arnold Schering nella sua nutrita « Geschichte des Instrumentalkonzerts ». Il composi-

tore veneziano, sino allora confuso nella schiera dei maestri del violino, ma senza avere peraltro al suo attivo una *Follia*, un *Trillo del Diavolo*, comincia a configurarsi nella sua completa consistenza di sinfonista in un momento in cui la cultura e il gusto ampliano i loro interessi per il sinfonismo, estendendoli oltre i limiti storici sino allora costituiti dalla tradizione viennese sette-ottocentesca.

Ecco dunque i successi, fra le varie trascrizioni ed elaborazioni, del luminoso Concerto per violino in la minore op. III n. 6, del forte e poetico Concerto grosso in re minore, dodicesimo dello stesso opus (al quale concerto un'edizione, quella di Siloti, aggiunge, ahimé, gli strumenti a fiato): opere delle quali i pubblici, esercitati nel gusto della musica antica da una ormai lunga esperienza, sono in grado di comprendere tutti i valori. I tempi sono maturi per la gloria postuma di Vivaldi: occorre riportare alla luce il capolavoro. Ciò fanno, intorno al '20 i direttori d'orchestra e trascrittori Alceo Toni e Bernardino Molinari, pubblicando ed eseguendo per primi le *Stagioni*, il capolavoro, appunto, dalla cui riscoperta ha avuto inizio e sollecitazione l'immenso sviluppo ulteriore delle nostre conoscenze intorno all'arte vivaldiana, del suo trionfale ritorno nella coscienza musicale moderna.

Sviluppo e ritorno sulle cui vicende, posteriori al limite cronologico del nostro tempo, non è qui il caso di soffermarci, se non per doverosamente ricordare quanta parte di merito ne spetti alla senese Accademia Chigiana, da più d'un ventennio centro operosissimo di feconde iniziative vivaldiane.

I N D I C E

G. Chigi Saracini - Prefazione	Pag. 5
--	--------

CELEBRAZIONI

• A. Damerini - Nel 150 ^o anniversario della nascita di G. B. Pergolesi: nota su l'oratorio « <i>La morte di S. Giuseppe</i> » . . . »	9
M. Fabbri - Le musiche di A. Scarlatti « per il tempo di Penitenza e di Tenebre » »	17
✕ G. Confalonieri - Cherubini autore sacro »	33

COMPOSITORI SINFONICI E DA CAMERA DELL'OTTOCENTO ITALIANO

G. Barblan - Le due vite artistiche di Antonio Bazzini . . . »	45
P. Santi - Giovanni Bottesini »	51
M. La Morgia - Giovanni Rinaldi: un musicista da scoprire . . . »	61
M. Rinaldi - Il sogno di Giovanni Sgambati »	69
B. Becherini - La vita musicale fiorentina dal XIX secolo e la Scuola di Giuseppe Buonamici »	81
R. Mariani - Il gusto di Luigi Mancinelli »	93
• A. Damerini - Ricordo di Antonio Scontrino »	101
G. A. Fano - L'arte di Giuseppe Martucci »	109
F. Monpellio - M. Enrico Bossi compositore »	119
✕ G. Confalonieri - Vittorio Maria Vanzo »	133
• A. D. - Niccolò van Westerhout (nota biografica) . . . »	143
✕ G. Confalonieri - Ettore Pozzoli »	145
W. Sandelewski - Giuseppe Contin »	153

APPENDICE

G. Roncaglia - « <i>I due Baroni</i> » di D. Cimarosa »	159
M. Bruni - Precedenti e inizi della moderna rinascita vivaldiana . . . »	173

Siena
ARTI GRAFICHE TICCI
Anno 1960

Prezzo L. 2000

Acco