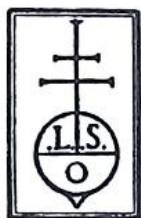
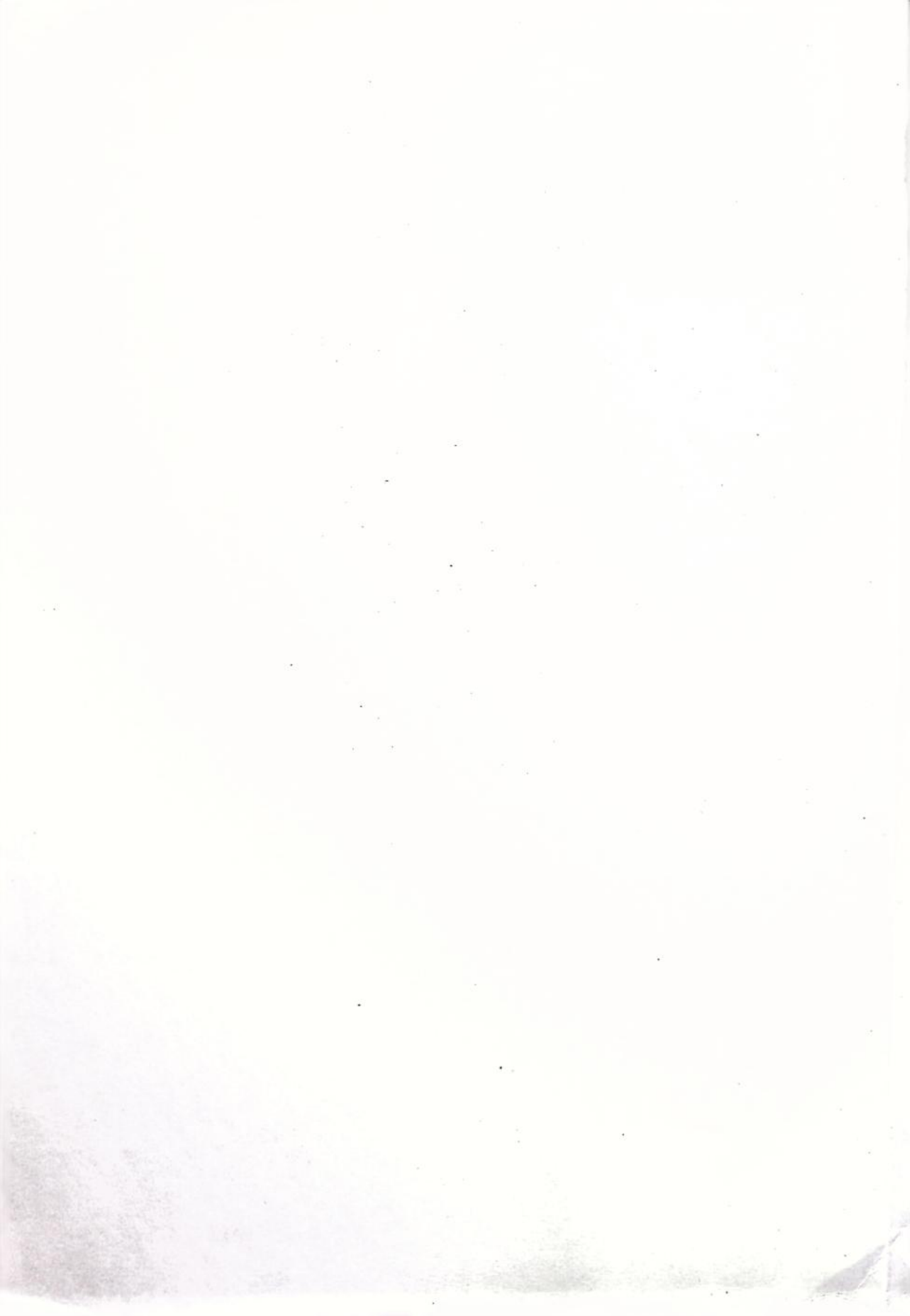


ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA
SIENA
XX

LE CELEBRAZIONI DEL 1963
E
ALCUNE NUOVE INDAGINI
SULLA MUSICA ITALIANA
DEL XVIII E XIX SECOLO



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MCMLXIII





ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA
SIENA
XX

LE CELEBRAZIONI DEL 1963
E
ALCUNE NUOVE INDAGINI
SULLA MUSICA ITALIANA
DEL XVIII E XIX SECOLO

NUMERO UNICO PER LA XX
« SETTIMANA MUSICALE SENESE »
(Siena: 16-22 settembre 1963)



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MCMLXIII

Hanno collaborato:

GUGLIELMO BARBLAN - ALFREDO BONACCORSI -
ADRIANO CAVICCHI - GIULIO COGNI - GIULIO CON-
FALONIERI - ADELMO DAMERINI - PIERO DAMILANO
- GIANLUIGI DARDÒ - MARIO FABBRI - FABIO FANO
- FEDERICO GHISI - FEDERICO MOMPPELLIO - GINO
RONCAGLIA - CLEMENTE TERNI.

Hanno curato il volume:

MARIO FABBRI (Direttore responsabile)
ADELMO DAMERINI e GINO RONCAGLIA (Redattori)

INTRODUZIONE

A COLLOQUIO CON GUIDO CHIGI SARACINI

Se è sempre stata considerata una simpatica e doverosa consuetudine che il Numero Unico dell'Accademia Musicale Chigiana per le « Settimane Musicali Senesi » avesse uno scritto introduttivo di Guido Chigi Saracini, non poteva quest'anno non farsi ancor più vivo il desiderio degli organizzatori e dei collaboratori del volume, affinché la « voce » del Conte precedesse la serie degli studi redatti in occasione delle manifestazioni artistiche del Festival senese. Tale particolare desiderio nasceva dal fatto di esser giunti, proprio quest'anno, all'importante traguardo della ventesima edizione delle « Settimane » e, perciò, anche alla pubblicazione del ventesimo Numero Unico: un traguardo conseguito con un certo ritardo, rispetto alla prima edizione del Festival (1939), a causa della forzata interruzione durante il secondo conflitto mondiale.

Alle non poche « novità » che caratterizzano questo ventesimo Numero Unico — delle quali il lettore può benissimo rendersi conto da sé, esaminando il contenuto del volume — abbiamo creduto opportuno aggiungerne un'altra, forse la più simpatica e gradita fra tutte, almeno sotto il profilo « umano »: quella d'inserire, qui, il risultato degli argomenti più importanti, trattati nel corso di un lungo colloquio che il Conte Chigi volle benevolmente concederci l'8 luglio del 1963, nel Suo palazzo di Via di Città.

Più che di una meccanica e preordinata « intervista », si trattò

— ripetiamo — di un confidenziale colloquio, improntato a tutta cordialità, al quale assistette la Segretaria, Prof.ssa Rita Toninelli.

Sul far della sera, entro il « salottino rosso » ricolmo di quadri e di « memorie », dinanzi a una tazza di thè freddo, rivolgemmo a Guido Chigi Saracini una preghiera: trattare della « Settimana » e del Numero Unico di quest'anno. Egli ci esaudì immediatamente, iniziando a parlare con la consueta sicurezza, con tono fermo e, soprattutto, con assoluta sincerità di sentimenti, anche quando certi ricordi, più o meno lontani, lo avrebbero costretto a commuoversi, perfino a versare qualche lacrima...

Caro Fabbri, amico mio e fedele collaboratore, è di grande commozione vedere continuata una delle mie « creature » musicali, così bene e così validamente sorretta da spalle e cervelli forti. Che vuole che le dica? Il programma della XX « Settimana » è magnifico e degno di solennizzare il ventennale dell'istituzione. Ma — non glielo nascondo — una speciale commozione provo (sebbene un poco in pensiero e morso da un senso di gelosia...) nel sapere che la « Settimana » quest'anno ha pensato di onorare Verdi, nel 150° anniversario della sua nascita, con l'esecuzione del « Requiem », perché ciò mi riporta al lontano 1913, quando io volli onorare questo nostro grande genio musicale — nel centenario della nascita — proprio col « Requiem », di cui fu fatta un'esecuzione mirabile nella Basilica di S. Francesco. Cinquecento erano gli esecutori! Basterà che le dica che l'orchestra era formata da tutto il complesso di Bologna, più una ventina della Scala di Milano; i solisti furono eccellenti: la Boninsegna, la Frascani, Crismer e Masini-Pieralli. Direttore indimenticabile fu il Maestro Mascheroni. Dopo le sei esecuzioni fatte a Siena, Arrigo Boito mi disse che proprio Siena si era guadagnata forse il primo posto fra le più degne commemorazioni verdiane di quel centenario.

L'abbraccio che Boito volle donarmi alla fine di quella memorabile esecuzione in S. Francesco, segnò l'inizio della sua amicizia affettuosa al mio modesto riguardo; amicizia che lo spinse anche a venirmi a visitare in Udine, quando fui ammalato colà di una gravissima polmonite, contratta nel periodo bellico. Pensi che quella malattia mi portò fino a ricevere i Sacramenti da Padre Semeria!

Ah! che ricordi! che esecuzione!...

Sono particolarmente grato alla Direzione Artistica delle « Settimane » sia di aver scelto una chiesa per il « Requiem » (infatti è solo in una chiesa che si dovrebbe eseguire quel capolavoro!), sia di aver incluso nel programma alcune musiche meravigliose che riscossero i primi successi, dopo anni e anni di abbandono, ad opera della mia « terza istituzione », nella e per la mia amatissima Siena.

Sono anche particolarmente lieto e confortato che siano state riportate a settembre le manifestazioni artistiche della « Settimana »: un periodo che non viene a coincidere con i corsi dell'Accademia e col... caldo torrido che purtroppo ci opprime in luglio.

Ed ora lasci che, in questa celebrazione del ventennale, così bene organizzata e così ricca di tesori musicali, il mio pensiero di commossa riconoscenza corra, benedicente, alla memoria di coloro che mi furono accanto, infaticabili collaboratori e amici di schietta onestà: Piero e Vittorio Baglioni, Sebastiano Arturo Luciani, Alfredo Casella, Antonio Guarnieri e Antonio Bruers. La loro opera, davvero solerte e illuminata, continua attraverso coloro che ancora mi sono accanto, e che hanno preso il timone delle « Settimane ». Ringrazio, perciò, con animo grato, i membri del Comitato Artistico: gli amici Guglielmo Barblan, Giulio Confalonieri, Adelmo Damerini, Vito Frazzi, Gino Roncaglia e, naturalmente, lei che ha ereditato il duro fardello della direzione artistica dal compianto Vittorio Baglioni, e che ha organizzato e diretto, assieme ai professori Damerini e Roncaglia questo preziosissimo volume di studi musicologici che vedo con piacere « allargato » — nelle celebrazioni centenarie — anche ai musicisti stranieri.

Che altro posso dirle? Nulla, se considero che alla mia... tenera età (più che ottuagenaria!) il sommo « Peppino » compiva ben altra opera che me, con il suo divino « Falstaff »!...

Appena giunti nel cortile del palazzo, sostando un po' sulle antiche pietre, non potemmo fare a meno di ripensare, con intensità, all'ultima frase di Guido Chigi Saracini.

Forse perché in quell'oasi di pace al nostro animo agitato sembravano ancora possibili i miracoli, la corsa della fantasia ebbe buon giuoco... E fummo, così, in quel momento certi che, se il « sommo Peppino » avesse potuto esser lì con noi, ci avrebbe piantati in asso per salire di fretta le scale; raggiunto il « salottino rosso » di uno dei

suoi piú veri e sinceri Amici, che in tutta la sua vita ha messo il meglio di sé per « *servire la Musica* », si sarebbe avvicinato a lui e, battendogli la mano destra sulla spalla, con tono basso e secco — stavolta piú per il timore di far trapelare la commozione, che per rispondenza al suo naturale carattere — gli avrebbe detto: « *Va là, Amico mio, che di "Falstaff" ne hai fatti diversi in vita tua!* ».

MARIO FABBRI

CELEBRAZIONI

HEINRICH GLAREANO	- 400° anniv. della morte
GIOVANNI M. ARTUSI	- 350° anniv. della morte
OTTAVIO RINUCCINI	- 400° anniv. della nascita
JEHAN TITELOUZE	- 400° anniv. della nascita
ARCANGELO CORELLI	- 250° anniv. della morte
GIOVANNI B. SOMIS	- 200° anniv. della morte
GIOVANNI PLATTI	- 200° anniv. della morte
DOMENICO DRAGONETTI	- 200° anniv. della nascita
SIMONE MAYR	- 200° anniv. della nascita
GIUSEPPE VERDI	- 150° anniv. della nascita
RICHARD WAGNER	- 150° anniv. della nascita
PIETRO MASCAGNI	- 100° anniv. della nascita

IL GLAREANO E IL SUO « DODEKACHORDON »

Non è un dimenticato, il Glareano. Perfino i libercoli, dove il rigoglioso Cinquecento musicale è miracolosamente costretto in poche pagine e un Palestrina viene sbrigato con quattro parole ammirative, spendono una briciola del loro preziosissimo spazio a ricordare l'umanista svizzero e a ripetere che il modo maggiore e il minore per suo merito vennero finalmente accolti nel mondo teorico della musica.

Ma le conoscenze su di lui si arrestano in genere, m'immagino, al cenno appreso da quei sintetici compendi; ecco perciò sul nostro personaggio, che ragioni cronologiche vogliono sia evocato in quest'anno, qualche notizia cui appoggiare quella solitaria informazione.

Di Heinrich Loriti, che amò soprannominarsi Glareano per celebrare la propria terra d'origine (era nato a Mollis nel cantone di Glarus), cade infatti quest'anno il quarto centenario della morte. Venuto alla luce nel giugno del 1488 in quel paesello d'una regione fra le più pittoresche della Svizzera, egli studiò a Berna, a Rottweil e, dal 1506 al 1510, all'università di Colonia laureandosi in arti liberali. Per la musica ebbe a maestri Michael Röttli e Johannes Cochlaeus, un sacerdote umanista il cui unico trattato musicale godette molto favore. Incoronato poeta dall'imperatore Massimiliano I il 25 agosto 1512, Heinrich occupò una cattedra nell'università di Basilea e in questa città strinse rapporti con Erasmo di Rotterdam.

Fu poi a Pavia, desiderato in quell'ateneo, e a Parigi, quindi ritornò a Basilea, dove riprese l'insegnamento universitario e fu nominato nel 1524 membro e nel 1526 decano della facoltà degli artisti. Seguace dapprima del movimento protestante, ne divenne poi fiero oppositore; per questo lasciò nel 1527 Basilea e si stabilì a Freiburg im Bresgau, dove assunse l'insegnamento di poetica. Qui si spense a 75 anni circa nella notte fra il 27 e il 28 marzo del 1563.

Notevole figura dell'umanesimo svizzero, il Glareano coltivò letteratura e musica. Della sua attività in quest'arte quasi non si conoscono le composizioni, ma si hanno fra l'altro gli scritti *Isagoge in musicen* e *Dodekachordon*, editi a Basilea rispettivamente nel 1516 e nel 1547, certo i frutti principali in questo ramo della sua opera. Mentre l'uno, come lascia intravedere il titolo, è un trattatello dedicato ai primi elementi della musica, il secondo è un ampio lavoro in tre parti, degno d'attenzione sotto vari aspetti.

La materia costitutiva della musica viene dall'autore illustrata, ovviamente, nella prima parte. I suoni musicali, la teoria di Guido, quella che a lui si fa risalire, la trasposizione delle melodie, gli intervalli, le consonanze e le dissonanze, la suddivisione del tono, gli otto modi ecclesiastici e i vari casi ad essi congiunti, gli strumenti musicali, il monocordo e il suo impiego: questi ed altri correlativi sono i temi che si succedono, svolti con sapiente chiarezza e in sostanza nel pieno rispetto della tradizione. Il pensiero dei grandi teorici, da quelli dell'antica Grecia su su fino a Gaffurio ed oltre, viene citato di frequente con forza di legge e numerose sono le espressioni di ammirazione rispettosa ad essi rivolte. Nell'ultimo capitolo di questa prima parte, il ventunesimo, l'autore assume però un diverso atteggiamento; egli denuncia la confusione regnante circa i modi presso i teorici antichi, critica quanto il Gaffurio ha scritto a questo proposito e infine dichiara che, a parer suo, dodici sono i « veri » modi, come si riserva di provare nelle pagine seguenti.

La teoria modale, svolta nella parte seconda, è da lui fondata su questo principio: l'ambito di un modo si forma congiungendo in un suono comune un pentacordo e un tetracordo (divisione armonica dell'ottocordo) o un tetracordo e un pentacordo (divisione aritmetica dell'ottocordo). Quattro tipi si danno di pentacordi (ben inteso, i loro suoni estremi devono stare in rapporto di quinta giusta, così come in rapporto di quarta giusta debbono trovarsi quelli dei tetra-

cordi), distinti dalla interna distribuzione dei toni e dei semitoni, e tre se ne danno di tetracordi. Poiché a formare un modo ognuno dei pentacordi può unirsi a ciascuno dei tetracordi e poiché tale congiungimento può avvenire secondo la divisione armonica o l'aritmetica, si ottengono in astratto ventiquattro modi, che però il Glareano riduce a dodici eliminando quelli che nella successione dei gradi presentano séguiti proibiti: vale a dire quattro o cinque toni consecutivi o due semitoni vicini oppure un tono fra due semitoni.

I dodici modi approvati sono gli otto tradizionali « ecclesiastici » più quello di *la* con il plagale *mi* (denominati dal Glareano eolio e ipoecolio) e quello di *do* con il plagale *sol* (da lui designati ionio ed ipoionio). « Omnium... usatissimus » è definito l'ionio, « saltationibus aptissimus quem pleraeque Europae regiones... in frequenti habent usu »; e, prevede l'autore, « a proximis quadringentis... etiam apud Ecclesiae cantores ita adamatus, ut multas Lydii modi cantilenas... in hunc mutarent, suavitate ac lenocinio illecti ».

Naturalmente per giustificare il proprio sistema il Glareano fa seguire molte considerazioni con frequenti richiami a teorici d'ogni tempo e confutando opinioni contrarie alle sue. Quindi passa ad esaminare singolarmente ogni modo, illustrandone le proprietà e producendo esempi musicali tratti dal gregoriano; poiché le melodie abbracciano a volte caratteri di due scale, egli ordinatamente espone anche i vari casi che di « unione » fra i modi possono presentarsi.

Dopo altri argomenti, che non cito in questo rapido *excursus*, dedica gli ultimi capitoli della parte seconda al *phonascus* e al *symphoneta*, cioè al compositore di monofonie e al polifonista, assegnando la palma al primo. Non si stupisca l'amico lettore di questo giudizio e ascolti le spiegazioni avanzate. Una bella melodia, asserisce il Glareano, delizia i colti e gl'incolti di musica, mentre un contrappunto a quattro o più voci è compreso solo dai primi e neppur sempre da essi. Scopo della musica essendo il diletto, meglio *tulit punctum* quella che piace a molti anziché a pochi e per questa ragione le preferenze del nostro teorico vanno al *phonascus*. La musica vale non tanto per gli artifici di cui è intessuta, quanto per la forza nel suscitare gli affetti. Glareano precursore della guerra al contrappunto? Ma la monofonia, ben lo sappiamo, anche nel Cinquecento godette sempre molte simpatie ed è superfluo citare per l'ennesima volta dichiarazioni di cinquecentisti in suo favore, come quella assegnata dal Casti-

glione a messer Federico Fregoso o l'altra dello Zarlino. In ogni modo riesce interessante la posizione di Heinrich: il quale allega poi alcune sue melodie giovanili su testi oraziani (per vero ossai modeste) e qualche altra monofonia ancora, pure su versi latini, tutte composte secondo l'umanistico principio di riflettere nella durata dei suoni la lunghezza delle sillabe.

Nella terza parte, di gran lunga la più estesa, si tratta dapprima della notazione mensurale per le voci. Se egli non dice cose nuove, ha tuttavia il merito di testimoniare come quella notazione fosse andata spogliandosi di elementi quattrocenteschi per la tendenza a semplificarsi (si confrontino ad esempio le pagine da lui dedicate alle proporzioni e quelle del Gaffurio sul medesimo argomento); nel che si riflettevano i mutati indirizzi della musica, taluni problemi d'ordine pratico ad essa relativi, il nuovo spirito del tempo.

Successivamente, quando prende a riferire la propria concezione dei modi alla polifonia, l'autore inizia a riportare moltissimi brani musicali altrui, di cui alcuni li conosciamo grazie appunto a questa sua fatica; il *Dodekachordon* si trasforma da là in ricca antologia di musiche. Le citazioni sono sempre ampie e a volte integrali. Incontriamo così Pierre de la Rue, Vaqueras, Anton von Vinea, Obrecht, Adam von Fulda, Damian a Goes, Isaac, Sixtus Dietrich, Gregorius Mayer, Gerard von Salix, Legendre, Adam Luyr, Jean Richafort, Brumel, Thomas Tzamen, Mouton, Johannes Vannius, Paul Wuest, Orto, Nicolaus Craen, Ludwig Senfl, Antonius Fevin, Andreas Sylvanus, Ockeghem e, molto di frequente, Josquin Des Près¹. In quest'antologia, che forma la metà circa del libro, il Glareano quasi cede la parola ai suoni, si limita a brevi interventi, dove tuttavia non mancano avvertenze degne di nota. La più importante, mi sembra, è quella intorno alla polimodalità nella polifonia. In una composizione polifonica, scrive l'autore, possono presentarsi modi differenti nelle varie melodie sovrapposte, ossia, in altre parole, una linea melodica può svolgersi in un ambito modale diverso da quello in cui simultaneamente procede un'altra voce; una specie di politonalità del tempo, se così possiam dire, della quale egli dà esempi con varie opere quasi

¹ Si veda al proposito: A. SCHERING, *Die Notenbeispiele in Glarean's Dodekachordon*, in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, XIII (1911-1912), pp. 569-596.

tutte di Josquin. La sottile osservazione riesce preziosa soprattutto in quanto richiama ad una concezione veramente polifonica del contrappunto e sembra ammonirci di tenere a bada lo spiritello dell'armonia quando, in certe letture di antiche musiche, saremmo propensi a intendere il testo come un discorso in accordi.

Il Glareano chiude il trattato con un capitolo *de Symphonetarum ingenio*, dove si intrattiene su alcuni virtuosismi canonici di compositori illustri (Des Près, Senfl, Pierre de la Rue, Ockeghem, Obrecht, Brumel, Isaac, Mouton) e infine riporta una curiosa pagina musicale che sarebbe nata per un re desideroso di cantare sebbene privo di voce e d'orecchio: niente di meno che Luigi XII di Francia. Per accontentarlo, gli si sarebbe offerta quella paginetta, un brano a quattro voci dove la parte destinata al monarca, il tenor, consiste in un *re* da tenersi per tutta la composizione; sotto, il basso alterna ostinatamente due note (oggi diremmo tonica e dominante) e al di sopra due voci bianche si imitano palleggiandosi un temino facile facile di pochi suoni. Luigi XII avrebbe riso assai e compensato con doni l'autore dello scherzo.

Il *Dodekachordon* è dunque l'opera maggiore lasciataci dal Glareano in riguardo alla musica. A considerare questo lavoro nei particolari sarebbe necessitato un discorso assai lungo, ma non ne sarebbe uscito diverso, mi sembra, il concetto generale che dell'opera ho cercato qui di racchiudere in poche righe, di essa rilevando gli aspetti salienti. Uomo di solida e vasta preparazione, essenzialmente un teorico sul terreno musicale, Heinrich Loriti si pose il problema della musica del proprio tempo e lo risolse in quella maniera. Evidentemente centro dell'opera è l'intuizione da lui avuta circa i modi; egli capì che su questo cammino la teoria doveva aggiornarsi, rispecchiando in un nuovo ordine modale alcune tendenze ormai affermatesi nell'arte dei suoni. Ma volle che il proprio sistema facesse parte d'un'ampia visione teorica e questa costruì, dai primi elementi musicali passando via via a trattare i molti altri temi sopra indicati. Se tuttavia nello svolgere gli altri argomenti il Glareano si attiene alla tradizione (e in tal caso il merito suo consiste nella chiarezza del discorso, nel bisogno talvolta manifestato di occuparsi di problemi « vivi », nell'opportunità degli esempi), quando passa a parlare dei modi arreca un contributo originale sotto due aspetti: nelle idee e nella maniera di documentarle. Il suo libro si trasforma allora in un

ricco panorama musicale, insegna ricorrendo, con procedimento profetico, alla storia dell'arte, il che rappresenta senza dubbio l'*optimum* in simili faccende. Ma non solo in riguardo ai modi, abbiám visto, Heinrich apporta vedute personali.

Per questi pregi il *Dodekachordon* è il primo trattato molto importante apparso dopo la *Practica* del Gaffurio (1496) ed è uno dei piú significativi libri *de musica* lasciatici dal Cinquecento.

FEDERICO MOMPELLIO

GIOVANNI MARIA ARTUSI
E ALCUNE SUE OPERE TEORICHE

Siccome di Giovanni Maria Artusi è incerta la data di nascita (circa 1540) ma è sicura la data di morte, in Bologna 1613, giova ricordarlo in questo trecentocinquantesimo della morte. Il suo nome è legato a Monteverdi, di cui fu il più forte e autorevole critico in vista delle innovazioni che il grande Claudio presentava nelle sue stesse opere vocali polifoniche; ma ad un teorico imbevuto dell'arte precedente nelle sue ormai riconosciute affermazioni artistiche, quelle innovazioni non potevano essere intese appieno, in quel periodo — fine cinquecento e primo seicento — delicato punto di trapasso dall'epoca antica all'epoca moderna. Tutti gli storici non trascurano le polemiche avvenute fra Claudio Monteverdi, il suo fratello Giulio Cesare e l'Artusi: polemiche che riguardavano appena la distinzione fatta da Monteverdi tra la « prima pratica » e la « seconda pratica ». Non crediamo opportuno perciò soffermarci su tale polemica e rimandiamo alle Storie musicali, dall'Ambros a Riemann, a Della Corte e Pannain e all'Abbiati, non che a quelli che particolarmente se ne occuparono ¹.

¹ Specialmente confrontare: E. VOGEL, *Polemica fra Artusi e Monteverdi* in *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, II, 325-329 e G. GASPARI, *Atti e Memorie*, 1876.

Invece vogliamo richiamare l'attenzione su alcune opere teoriche del maestro bolognese, perché nessuno finora si è occupato di mostrare la importanza che l'Artusi ha nel campo scientifico e speculativo. E da questa attenta osservazione risulterà il valore considerevole di tale personalità che incombeva non solo in confronto del grande Monteverdi — circostanza marginale — ma nella cultura contemporanea. Tale importanza rimane, ad onta del giudizio che noi possiamo formulare sulla facoltà di accogliere subito le innovazioni linguistiche ed estetiche, di cui si animava l'opera monteverdiana in quel tempo.

Senza dunque occuparsi della ormai famosa polemica, ci limiteremo soltanto ad osservare che nel « Discorso secondo » di Antonio Braccino da Todi (nome in luogo di Artusi)¹, il nostro teorico bolognese parla con molta deferenza di Monteverdi, dichiarando lui stesso che le sue critiche « gliel'è scritte piene di amorevolezza e civiltà » e testimonia che « il Signor Claudio è bellissimo ingegno » e, finalmente, che lo scopo principale delle sue « glosse » alle opere di Monteverdi riguardava soltanto la persuasione — giustificata dal concetto fondato sulle lezioni di altri grandi teorici, quali Gioseffo Zarlino suo maestro — che « l'armonia domina l'oratione e che l'oratione non può esser serva di lei... e il Ritmo è padrone et l'Armonia e l'Oratione serva del Ritmo nella natura sua ». Ciò dà occasione all'Artusi di chiarire, con l'appoggio dei filosofi e Musicisti antichi, « quello che sia e s'intenda per Ritmo » onde concludere che la « prima pratica » sarebbe quella dei Greci e dei Latini e che « la seconda pratica » è da considerarsi quella di Cipriano di Rore, di Adriano Willaert, di Zarlino, e quella di Monteverdi sarebbe la « terza pratica o vogliam dire quarta se dividere vogliamo quella dei Greci e de' Latini ». A noi è facile oggi cogliere le novità di Monteverdi, ma bisogna ritornare col pensiero a quel tempo, in cui anche i più dotti, e specialmente questi, custodivano l'eredità dei grandi predecessori e, in un primo momento, ciò che sembrava contrastarvi era proprio il segno della personalità inconfondibile ed un moto verso il futuro. Artusi per confutare la « seconda pratica » di Monteverdi, anche nel

¹ Discorso / Secondo / musicale / di Antonio Braccino / da Todi, / per la dichiarazione della lettera posta ne' Scherzi musicali / del Sig. Claudio Monteverde / — in Venetia, / appresso Giacomo Vincenti, MDCVIII.

« Discorso secondo », fa sfoggio di dottrina nell'enumerare e commentare ciò che gli antichi intendevano per Ritmo.

Tutto ciò sia detto a valorizzare la persona di un Artusi, da molti ritenuto solo un pedante critico che non vedeva più in là del suo naso. Era uomo di geniale dottrina invece, che vedeva chiaro quando un'opera d'arte polifonica era perfetta perché obbediva alle regole, su cui si erano formati grandi maestri quali Cipriano, Marenzio, Willaert, Palestrina, A. e G. Gabrieli. Se non giungeva a percepire la volontà di certe opere monteverdiane, deve giudicarsi da noi comprensibile, perché, se alcune, come la Messa *In illo tempore*, pur bellissima, obbediva alla scuola fiamminga usandone anche i temi, altre — come appunto i Madrigali dall'opera Quinta in giù e compresi quindi gli *Scherzi*, oggetto della critica artusiana — erano dirette alla concezione nuova che doveva sfociare nella monodia accompagnata e in altre forme vocali-strumentali, segno dei nuovi tempi.

* * *

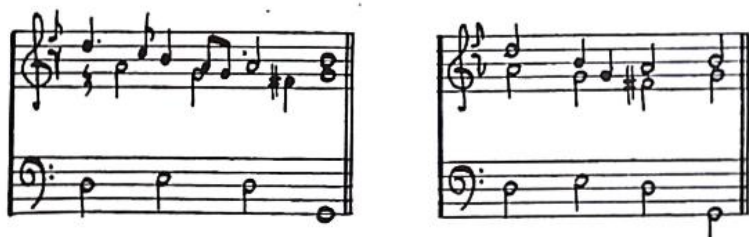
Se poi prendiamo in mano, per esempio, anche la *Seconda Parte dell'Arte del Contrappunto*¹, potremo farci una idea della cultura e della ricchezza di insegnamenti che non sarebbero inutili anche allo studioso e al compositore moderni. Il fatto anzi che oggetto principale del Trattato sia quello di offrire il modo più corretto di usare la *Dissonanza*, è segno di uno spirito anche volto alla evoluzione del linguaggio, fino allora essenzialmente *consonante*, del quale uso egli si era occupato nella Prima Parte del Trattato. Dice nel Proemio: « dico la Dissonanza essere di molto utile, e piacere, et se bene per il più, lo gusto riceve più volentieri le cose dolci che l'amare, et a vedere più diletta un contrario dell'altro, nondimeno... siccome la Consonanza infinitamente per se stessa diletta, ma non dispiace manco quando fa una mistura e temperatura tale, che l'udito e la ragione ne restano sodisfatti ».

Nel capitolo primo fa la distinzione delle Dissonanze nel genere superparticolare e superpartiente, di seconda (maggiore e minore),

¹ Seconda Parte / dell'arte / del contraponto / nella quale si tratta dell'utile / et uso delle dissonanze / divisa in due / libri / del Gio. Maria Artusi Bolognese / novamente data in luce. / In Venetia, appresso Giovanni Vincenti. MDLXXXIX.

di quarta (che « al modo pratico, è dissonante ») superflua e diminuita; di Quinta superflua e diminuita, naturale e accidentale, della Settima maggiore e minore. Tutte queste Dissonanze sono mostrate secondo le proporzioni numerali e seguendo, visibilmente, i calcoli di Giovanni De Muris (*Ars discantus*) e specialmente di Guglielmo Monaco (*De preceptis artis musicae*)¹. Nei capitoli seguenti si notano i calcoli proporzionali dei vari intervalli dissonanti sulle orme sempre dei teorici predecessori non pedissequamente accolti ma ben razionalmente controllati. Nel Libro secondo si offrono le norme per l'uso di quelli intervalli dissonanti e per le loro risoluzioni, portandone gli esempi relativi. Al capitolo XII c'è un esempio per dimostrare « in qual maniera l'uso delle dissonanze renda languida la cantilena », ciò che prova che l'Artusi non solo si cura di dettar le regole per una scrittura corretta, ma anche aggiunge qualche scopo di carattere espressivo.

Sono sopportabili due, tre e più dissonanze e si fa vedere come si possano usare una dietro l'altra:



E le spiega in tal modo ingegnoso: « non è però vero che sieno due seconde: anzi se considereremo bene quelle figure, che non siano né diminuite né legate, ritroveremo, che non vi cade né una né due dissonanze di modo che potremo dire che quelle siano le diminuite di queste per dare gratia all'Harmonia con molto contento dell'udito ».

Al capitolo XV si parla dell'uso delle dissonanze nelle cadenze, con la risoluzione di alcuni dubbi. Porta alcuni esempi di Cipriano, dove la dissonanza si abbellisce con diminuzioni di valore, ciò che dà nuova grazia.

¹ Cfr. COUSSEMACHER, *Scriptores*, III, p. 273.

Bisogna veder poi con quale gusto e larghezza di vedute il teorico consiglia il buon andamento delle parti, riferendosi a fenomeni del senso dell'udito, o della vista o del tatto: e presenta una Tavola di queste proporzioni che si devono osservare tra « la potenza e l'oggetto », la potenza cioè del senso naturale e l'oggetto nella sua qualità specifica.

Infine l'Artusi offre qualche opinione sulla distribuzione dei diversi cori, secondo la loro distanza: i bassi di ciascun coro devono essere posti in modo da non apparire che un basso sia posto nella parte mediana, evitando che un coro sembri senza basso o fondamento: poiché « quelli sono quelli che nutriscono le Harmonie, come disse Merlinò ». È tutta una visione quasi, come diremmo oggi, di *regia*, nella distribuzione delle masse corali formate da più cori.

* * *

Assai interessante è altresì l'altro Trattato: *L'arte del contrapunto ridotta in Tavole*¹. L'Artusi qui vuole sintetizzare tutte le regole dell'arte contrappuntistica « in foggia di compendio », come egli dice « Ai Lettori ». È da notare che le Tavole non sono presentate in forma di schemi chiusi e sommari, ma in ogni parte si illuminano le ragioni di ogni classificazione. Così, per esempio, si parla della « Musica in universale » e cioè Naturale e Artificiale: la Naturale si suddivide in *Mondana* e *Humana* (secondo l'antica distinzione); la *Humana* richiama i mezzi essenziali che sono l'intelletto (mente, immaginazione, memoria, ragione, scienza ecc.), il *senso* (vedere, udire, odorare, gustare), e l'*Habito* « a cui si conviene il sesquiterzo che tre intervalli tiene (augmento, somità, decrescimento) ». La musica *Artificiale* è distinta in *organica* (causata da strumenti) e *harmonica* (che considera le differenze dei suoni, le modulazioni, le consonanze e dissonanze ecc.).

Lungo sarebbe il riferire il contenuto di pensiero svolto in tutte le tavole. Nelle prime la trattazione è di carattere universale e filosofico, come quando si specifica il vero fine di far musica, che non è

¹ L'arte del / contraponto / ridotta in Tavole / da Gio. Maria Artusi da / Bologna / dove brevemente si contiene / i Precetti a quest'arte necessari. / In Venetia, / presso Giacomo Vincenzi, et Riccardo Amadino, compagni. MDLXXXVI.

solo di « dar sollazzo e dilettazone » ma invece di « acquistar la perfezione dell'intelletto, vivere virtuosamente, fuggir la pigrizia, consumare il tempo in azioni nobili » ecc. Quindi si tratta delle cose che posson muovere l'animo e disporre a diversi affetti e sono l'armonia, il numero, la narrazione, il soggetto (e di tutte queste se ne illumina il significato). Dalle quistioni generali si passa alle particolari: vien definito che cosa è il contrappunto, quale sia la Consonanza e la dissonanza, quali elementi sono essenziali alla cantilena, la loro natura, i vari segni di scrittura (chiavi, pause, figure), le varie specie di consonanze e di dissonanze, i loro movimenti e i passaggi dall'una all'altra. Infine si entra sul pratico contrappunto, prima a due voci, offrendo gli esempi opportuni, in tutte le loro combinazioni di moto, si parla della sincope, del modo di far la cadenza, ci si occupa poi delle fughe o imitazioni, del contrappunto doppio a due e tre voci, notando quelle cose che si possono fare e quelle che si debbono fuggire e di tutti questi casi se ne danno esempi corrispondenti, riferendosi ai grandi maestri del tempo. Finalmente le osservazioni più importanti vertono sul Tempo, Modo e Prolazione, intorno ai segni positivi e privativi, ai punti e loro differenze (di perfezione, di accrescimento, di divisione, di alterazione), intorno alle Legature (questa è una Tavola sintetica molto utile ancora ai trascrittori) e intorno alla natura dei Modi e la loro tipica espressione, riportandosi per ognuno ad esempi di compositori importanti. Tutto questo materiale è esposto con estrema chiarezza e con razionale e ragionato modo esplicativo.

Il teorico Artusi dunque non è da sottovalutare, anche perché la sua funzione si richiama ad una finalità non soltanto pratica ed artistica, ma anche ad una spirituale e morale, in modo da esser di guida e di insegnamento sempre, ancor oggi che l'insegnare è troppo spesso intrapreso soltanto ai fini di pratico e immediato vantaggio materiale. Ecco perché talvolta, come nel caso di trovarsi innanzi ad un Monteverdi, al teorico puro e rigoroso doveva in qualche momento sembrare Monteverdi un eretico da biasimare, pure riconoscendone l'alto ingegno e la natura creativa. La teorica, d'altronde, varia da epoca ad epoca; ma c'è qualcosa però che è comune a tutte le epoche e il moderno teorico deve saperla riconoscere e il pratico valersene.

ADELMO DAMERINI

LA VERA DATA DI NASCITA DI OTTAVIO RINUCCINI

Una vicenda curiosa è legata a questa « nota » che pubblichiamo isolata, anziché essere inserita — come sarebbe stato nostro desiderio — in un saggio ben più ampio e succoso, atto a ricordare nel migliore dei modi (in occasione del 400° anniversario della sua nascita) uno dei personaggi più significativi della storia musicale relativa al periodo compreso fra la fine del XVI e il principio del XVII secolo, e, più precisamente, alla riforma monodica e al sorgere del melodramma.

Su Ottavio Rinuccini, infatti — che fu il poeta « ufficiale » della *Camerata de' Bardi-Corsi* e al quale si devono i migliori libretti delle prime opere in musica¹ e anche di qualche componimento che è da annoverarsi fra i più forti esempi di preparazione all'Oratorio toscano² — doveva essere steso un saggio da uno studioso particolar-

¹ Ci limitiamo a ricordare, qui, la *Dafne* (musicata prima dal Corsi e dal Peri, quindi da Marco da Gagliano e da H. Schütz [trad. in tedesco dall'Opitz], l'*Euridice* (musicata dal Peri e dal Caccini), l'*Arianna* (musicata dal Monteverdi e da Severo Bonini) e il *Narciso*.

² Ci riferiamo, soprattutto, ai *Versi sacri cantati nella Cappella della Serenissima Arciduchessa d'Austria Granduchessa di Toscana* (In Firenze, Z. Pignoni, 1619), che ebbero probabilmente la musica di Jacopo Peri e di Marco da Gagliano. L'interessante dedica fu scritta da Jacopo Cicognini (in data 22 aprile 1619). Un esemplare della rarissima stampa si conserva nella Biblioteca del Conservatorio « L. Cherubini » di Firenze (segnatura: B. 3769).

mente qualificato per tale argomento, il quale però, dopo aver accettato l'incarico, preferì rifiutare, dicendo che non giudicava « *opportuno fare una celebrazione del Poeta della Camerata Fiorentina, una volta trascorso l'anno 1962 (4° centenario della nascita del Rinuccini)* ».

Facemmo presente all'illustre scrittore che la data di nascita di Ottavio Rinuccini segnata nei dizionari e nei repertori biografici era errata di un anno e che, pertanto, era giusto redigere il saggio celebrativo nel 1963. Non valsero però a nulla le nostre dichiarazioni, come non valse la successiva promessa di « donare » al saggio una nota particolare, recante l'atto di nascita del Rinuccini. Ci fu infatti risposto che la data esatta non poteva non essere quella riportata dai dizionari, « *dal momento che tutti sono concordi nel fornire, oltre l'indicazione dell'anno, anche quelle del mese e del giorno; e cioè: Firenze, 20 Gennaio 1562* »...

A questo punto ogni altro tentativo sarebbe stato inutile, e la prendemmo persa!

Cogliamo perciò l'occasione del mancato articolo su Ottavio Rinuccini per pubblicare almeno questa breve nota, con lo scopo di apportare una modifica alla biografia che del poeta fiorentino ci tramandano le più comuni e accreditate fonti di consultazione.

Ottavio Rinuccini (il cui vero nome, come vedremo, era *Ottaviano*) nacque a Firenze il 20 gennaio 1563, anche se l'anno segnato nel documento che ora riportiamo è il 1562:

ANNO 1562 ab Inc. - Mese di Genajo.

Mercoledì addì 20 [fu battezzato]: Ottaviano et Bartolomeo di francesco d'Allessandro (sic) renuccinj. Popolo [di] S. Jacopo fra' fossi. Nato a hore 7½ adì detto¹.

Con l'aggiunta, dopo la data, delle parole *ab Inc.* (= *ab Incarnatione*) — parole che potevano del resto anche essere omesse — si intendeva esprimere il *calendario di stile fiorentino*, che (usato dai tempi più antichi e fino al 1750) faceva iniziare l'anno con l'Annun-

¹ Vedi: Archivio Opera S. Maria del Fiore di Firenze, *Registro originale dei Battesimi - Maschi - degli anni 1560, 1561, 1562 e 1563* (alla data indicata).

ciazione di Maria, e cioè col 25 Marzo. Quindi l'« anno fiorentino » coincide con quello « comune » dal 25 marzo al 31 dicembre, mentre dal 1° gennaio al 24 marzo resta « indietro » di una unità; unità che deve ovviamente essere aggiunta quando si voglia esprimere la data secondo il calendario normale. E, questo, fino al 1750, anno in cui anche a Firenze fu accolto il comune calendario « romano ».

È dunque fuori discussione che Ottavio Rinuccini nacque a Firenze non nel 1562, bensì nel 1563.

MARIO FABBRI

RICORDO DI JEHAN TITELOUZE

Se è vero che l'ambiente storico e i personaggi in esso operanti ci aiutano a ben definire l'aspetto peculiare della personalità di un artista, a maggior ragione ciò sarà vero per Jehan Titelouze, compositore e organista, fondatore della scuola organistica francese. Nato ed educato in un clima saturo di cultura umanistica e musicale, operò in compagnia di una folta schiera di illustri musicisti, esprimendosi in un linguaggio tutto proprio, pur approfittando delle indicazioni espressive contenute nelle opere di quei grandi suoi contemporanei.

J. Titelouze nasce in Francia, a St. Omer, nel 1563¹. Per strana coincidenza, in questo stesso anno muore Heinrich Loris, soprannominato Glareano, (Mollis [Cantone di Glaris, Svizzera], 1488-1563, Friburgo), uno degli ultimi grandi teorici sostenitori degli antichi modi ecclesiastici. Strana coincidenza, diciamo, perché nello stesso anno nel quale moriva uno degli ultimi e massimi assertori di un costume armonico ormai al suo tramonto, nasceva con Titelouze uno degli organisti che maggiormente avrebbero contribuito, nel sec. XVI, a far sí che l'armonia battesse altre vie nel suo divenire. Infatti è dallo studio delle *Istituzioni harmoniche* (1558) dello

¹ cf. C. SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti*, Sonzogno, Milano, 1938. J. Titelouze nacque in Francia a St. Omer nel 1563. Nel 1585 è organista nella chiesa di St. Jean a Rouen. Dal 1588 alla morte (1633) è organista nella Cattedrale di questa stessa città. Dal 1610 ebbe in beneficio un canonicato.

Zarlino (1517-1590)¹ che il canonico-organista trae quelle conclusioni, che saranno il veicolo armonico atto a far rivivere l'atteggiamento religioso di Josquin de Prés per mezzo dell'Organo.

Sempre in questo stesso 1563 il Concilio di Trento, nella ventunesima seduta dell'undici novembre, affrontava la questione della musica in Chiesa e G. P. da Palestrina (1524 op. 1525-1594), il più accanito seguace delle norme riguardanti la musica liturgica emanate da quel Concilio, pubblicava il *Primo libro dei mottetti*. Strana coincidenza anche questa: proprio nell'anno in cui il Palestrina, con una sua opera significativa e valendosi delle norme dettate da un Concilio, riproponeva la modalità, basata sull'esacordo, come unico fondamento dell'espressione musicale, nasceva il fondatore di una scuola organistica — quella francese — che più di ogni altra si basa sul postulato armonico.

Si noti anche che il Titelouze tenne una corrispondenza epistolare notevole con il P. Marin Mersenne (1588-1648), grande teorico e musicista francese, uno dei primi e massimi espositori dei principi estetici della musica strumentale.

Tre dunque sono gli elementi individuanti e costitutivi che caratterizzano la personalità del Titelouze: il senso di una nuova armonia, la liberazione da una ipoteca polifonico-vocale e l'anelito verso una espressione soggettiva, quale è quella strumentale. Senso di una nuova armonia basato sui postulati degli ultimi teorici, suoi contemporanei (quelli che rappresentavano la novità nell'evoluzione); liberazione da un'ipoteca polifonico-vocale: tale ipoteca si sublimerà in un'espressione colma del senso di fede di J. de Prés, approfittando dell'opera di Claude Goudimel (1505-1572), di Claude le Jeune (1530-1600) e di tutte quelle esperienze ritmiche di ispirazione arcaica, che caratterizzarono la seconda metà del sec. XVI francese; anelito verso una nuova espressione soggettiva strumentale ispirata e basata sui principi di P. Mersenne, principi che servono di incentivo al nostro musicista per dare inizio ad una scuola organistica².

¹ SUMNER L. WILLIAM, *Titelouze «Pange lingua»*, Peters, 1954.

² Non si può parlare, prima di Titelouze, di una vera e propria scuola organistica francese né sono da considerarsi dei precursori quegli autori del sec. XVI, che si valsero dell'editore Pierre Attaingnant per pubblicare degli arrangiamenti fatti su composizioni vocali. J. GARDIEN, *La Musique, des origines à nos jours*, Larousse, Paris, 1946, p. 214.

Questi elementi individuanti e costitutivi la personalità del Titelouze si evidenziano soprattutto in un attento esame della vita musicale francese contemporanea del nostro, tuttavia possiamo riscontrarne la presenza anche oltre i confini della Francia, in varie personalità che, con lo stesso Titelouze, rappresentano una grande parte della massima produzione organistica di tutti i tempi, per quantità e per qualità.

Forse nello stesso 1563, poco prima o poco dopo, nasce John Bull (1163?-1628), il grande organista e clavicembalista inglese, e un anno prima era nato Jan Pieterszonn Swelinck (1562-1621). Claudio Merulo (1533-1604) era già trentenne e G. Frescobaldi (1583-1643) nascerà dopo venti anni, sopravvivendo a Titelouze di dieci. A. Cabezón (1510-1566) nel 1563 era al termine della sua vita e Francisco Correa de Arauxo (1575 op. 77-1663?), il massimo organista spagnolo, è più giovane del nostro di circa quindici anni. L'essere vissuto e l'aver operato insieme a Bull, Swelinck, Frescobaldi, e Correa de Arauxo non toglie nulla all'organista di Rouen, anzi, serve a meglio inquadrare la sua personalità di fondatore, dicevamo, di quella meravigliosa scuola organistica, che, attraverso C. Thibault (?-1618), L. Couperin (1626-1661), C. de Chanbonniers (1600-1670), J. Henri d'Anglebert (1635-1691), A. Raison (?-1719), L. N. Clérambault (1676-1749), F. Couperin il Grande (1668-1733), L. Marchant (1669-1732), J. F. Dandrieu (1682-1738), L. C. Daquin (1694-1772) ed altri ancora, giunge fino ai sommi contemporanei: A. Marchal (n. 1894) e M. Dupré (n. 1886).

Tralasciando qui le opere di polifonia vocale¹, accenniamo brevemente a ciò che più ci interessa: le composizioni per Organo.

Si conoscono le seguenti opere:

1) *Himnes de l'Eglise pour toucher sur l'Orgue avec les fuges et recherches sur leur plait-chant* (1623);

2) *Le Magnificat ou Cantique de la Vierge pour toucher sur l'Orgue* (1626).

Si tratta praticamente di una raccolta di « versus » per Organo; tutti hanno però un notevole sviluppo; in questo il « versus » di Titelouze si distingue completamente da quello degli altri autori.

¹ Nel 1623 fu pubblicata la Messa *In Ecclesia Dei*, Paris, Ballard.

Il « versus » per Organo riveste un ruolo importante nella storia delle forme responsoriali. Infatti, mentre prima dell'avvento dell'Organo tali forme si basavano esclusivamente sul rapporto del binomio Coro-Soli e viceversa, con la comparsa di tale strumento nacque e si sviluppò la nuova forma responsoriale, che si basa sul rapporto del binomio Coro-Organo e viceversa. Il « versus » quindi risente e beneficia della restrizione e della coercizione liturgica. Ne risente perché, anche quando l'ispirazione è fervida, non può dilungarsi; ne beneficia perché gli viene imposta concisione, e tutto ciò per ragioni liturgiche. Poiché tanto l'inno quanto il magnificat, ridotto in forma salmodica, si prestano al frammentario, l'arte somma dell'organista compositore o improvvisatore si manifestava nella capacità di dare a tale composizione o improvvisazione forma unitaria: qui sta appunto il grande merito di Titelouze. Basterà citare come esempio l'inno *Pange lingua*, dove l'unità tematica, sempre chiara e persuasiva, pur passando attraverso tutti gli artifici canonici, fugati e di diminuzione, si identifica con l'unità formale in un crescendo di suono e di ritmo.

H. Riemann¹ avvicina l'espressione del Titelouze a quella dello Scheidt (1587-1654 e del Frescobaldi. Premesso che per ragioni di tempo è più naturale vedere una dipendenza dello Scheidt e del Frescobaldi dal Titelouze e non viceversa, è troppo chiaro che né la qualità del verticalismo dell'organista tedesco, né il procedimento criptogamico della creazione frescobaldiana sono presenti nell'opera per Organo del nostro. L'enuclearsi del discorso musicale nelle opere dell'organista francese avviene come per processo di osmosi tematica, per rifrazione del tema su se stesso, nei più svariati modi, assumendo così atteggiamenti proteiformi e rivelandosi principio generatore di tutta la composizione. Nello Scheidt invece il discorso musicale si esteriorizza in un giuoco di opposizione, di contrasto e, in casi particolari, in un verticalismo corale. Forse nelle opere del Frescobaldi, ci riferiamo ai *Fiori Musicali*, troviamo qualche atteggiamento simile a quello del Titelouze; tale somiglianza però è del tutto esteriore, non solo dove il « cantus firmus » è palese, ma anche dove è sottinteso: mentre nel Titelouze il « cantus firmus » si in-

¹ H. RIEMANN, *Dictionnaire de la Musique*.

contra veramente sottinteso, nel Frescobaldi al massimo è solo mimetizzato in frantumazione sinusoidale, quale si riscontra unicamente nelle opere del grande polifonista T. L. da Victoria. Basterà fare il confronto tra il « versus » n. 2 dell'inno *Pange lingua* del Titelouze e la *Toccata avanti la Messa della Domenica* del Frescobaldi; una somiglianza di dialettica contrappuntistica si può riscontrare invece fra il meraviglioso finale dell'inno *Coelestis urbs Jerusalem* del francese e la parte finale della *Toccata dopo l'Epistola* della Messa della Domenica dell'italiano.

S. Kastner¹ invece accosta l'espressione del Titelouze a quella di F. Correa de Arauxo. I due possono, sì, essere avvicinati per certi risultati armonici — anche se ottenuti in maniera molto diversa — e per certi risultati ritmici. Tali risultati però, mentre nell'organista di Rouen nascono per istanze culturali, in Correa de Arauxo nascono da istanze spaziali e dimensionali in relazione al suono e alla forma. Istanze culturali, quelle del Titelouze, che trovano la loro ragione d'essere nel tipo di formazione culturale da lui ricevuto². È, in una parola, l'uomo di cultura che si esprime attraverso la musica e che ha come principio di ogni sua espressione il « nihil volitum quin praecognitum ». Esteriore è quindi la somiglianza che possiamo scorgere tra il « versus » n. 2 dell'inno *Creator alme siderum* del Titelouze e certi atteggiamenti che si riscontrano nei Tientos n. 23, 54, 57, e 60 di F. Correa de Arauxo. E questo anche se nell'uno e nell'altro caso è ben evidente il senso di « concertato », che in Titelouze deriva dalla necessità del colore solistico (vedi per es. il « versus » n. 2 dell'inno *Creator alme siderum*), mentre in Correa de Arauxo trova origine in una necessità di colore nella variazione intesa però, si badi bene, come principio discorsivo, non coloristico. La variazione come colore caratterizza il linguaggio proprio della scuola organistica francese, in grazia appunto, del suo eminente fondatore.

CLEMENTE TERNI

¹ F. CORREA DE ARAUXO, *Libro de Tientos y discursos de Música práctica y theórica de Organo intitulado facultad orgánica*, Alcalá, 1626, ediz. critica con studio introduttivo di S. Kastner, vol. I e II, Barcellona, 1948.

² Studia forse con i Gesuiti in un collegio di St. Omer e sono evidenti le sue simpatie per le lettere, dal momento che nel 1613 compone un poema letterariamente molto elaborato dal titolo: *Chant Royal*. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, London, 1954: SUMNER L. WILLIAM, *op. cit.*, p. 1.

TREDICI IGNOTE COMPOSIZIONI ATTRIBUITE A CORELLI IN DUE MANOSCRITTI DI FIRENZE E DI ASSISI

La sorte ha voluto che per l'appunto quest'anno, in cui si celebra il duecentocinquantenario della morte di Arcangelo Corelli, fossimo in grado di dire qualcosa di nuovo e di interessante sul Maestro di Fusignano: qualcosa di valido, cioè, per redigere un saggio che, prescindendo da ogni ripetizione di notizie e di riflessioni già note agli studiosi, possa arrecare un ulteriore piccolo contributo alla sempre più vasta e precisa messa in luce della vita e dell'opera di Corelli.

La « novità » del tema — di cui il lettore può avere un'idea già chiara dallo stesso titolo che abbiamo posto a questo scritto — se da un lato ci procura una viva soddisfazione, da un altro ci costringe a nutrire un certo senso di smarrimento e di timore, non solo per l'evidente delicatezza degli argomenti che prendiamo in esame, ma anche a causa di un ristretto margine di spazio disponibile, che ci obbliga a dire il puro necessario, con un'esposizione, cioè, che, nella sua concisa forma, non sia tale da sacrificare la chiarezza e la completezza dello svolgimento.

Ed è appunto per desiderio di chiarezza che dividiamo la trattazione in due settori distinti, atti a formare come due brevi capitoli di un immaginario libro su Corelli.

LA « FUGA VERA CON UN SOGGETTO SOLO » DI GALLARIO RICCOLENO
E L'OMAGGIO A CORELLI DI F. M. VERACINI

Nel corso del nostro lavoro d'indagine sul trattato manoscritto di Francesco Maria Veracini, intitolato *Il Trionfo della Pratica Musi-*

cale — su cui ci soffermiamo in altra parte di questo stesso volume¹ — avemmo modo d'incontrare, a un certo punto, l'astruso nome di un misterioso musicista, di cui il Veracini riporta una composizione di discrete proporzioni, quale luminoso esempio, per gli studiosi, di « *Fuga vera con un Soggetto solo* ». Il nome che il maestro fiorentino cita per esteso, prima di rimandare il lettore al corrispondente brano musicale, è *Gallario Riccoleno*.

Ma ecco che, prima di proseguire, riportiamo qui tutto il passo veraciniiano²: « DELLA FUGA VERA CON UN SOGGETTO SOLO = *La Fuga vera con un Soggetto solo richiede tutta l'osservazione, sì del Tuono intrapreso, sì del buon ordine nella Modulazione, sì intorno alle risposte, sì [intorno] alle repliche, seguendo i precetti precedentemente dati in quest'Opera*³. Procurerassi ancora che i Contrappunti, che si pongono sopra o sotto al soggetto, non sieno insignificanti, né Note infilzate per solo ripieno, ma bensì [che risultino] a proposito di quel che trattasi. L'istesso si osserverà in tutte le altre minuzie che intervengono in detto Componimento, a misura de' precedenti Avvertimenti. [Appare a questo punto, sul margine sinistro del ms., una grossa P, con le seguenti parole:] *Esempio della Fuga vera con un Soggetto solo di Gallario Riccoleno* »⁴.

È chiaro che nessun musicista ha mai risposto al nome di *Gallario Riccoleno* e che Veracini si volle divertire a « trasformare » così una ben diversa (e illustre) disposizione di lettere! Ci troviamo dunque di fronte a un comune giuoco d'anagramma: cosa del resto comprovata dall'annotazione che lo stesso Veracini si decise a porre in calce al suo manoscritto, certo con lo scopo di porgere un aiuto al lettore, al fine di rintracciare, in quel *Gallario Riccoleno*, il vero nome

¹ Vedi: M. FABBRI, *Le acute censure di Francesco M. Veracini a « L'Arte della Fuga » di Francesco Geminiani*.

² Vedi: F. M. VERACINI, *Il Trionfo della Pratica Musicale*, 2 voll. mss. conservati nella Biblioteca del Conservatorio di Musica « L. Cherubini » di Firenze, con segnatura f/I/28 e f/I/29 (cfr. Vol. I, pag. 148).

³ Veracini parla particolarmente della *Fuga* nel primo volume del proprio trattato, da pag. 127 in avanti.

⁴ Veracini, con la lettera P, rimanda al secondo volume del trattato, e cioè a quello riservato alle musiche (segnatura: f/I/29). A pag. 25 di questo volume si trova, infatti, in corrispondenza alla lettera P, il componimento musicale, preceduto dalle seguenti parole: *Fuga con un Soggetto Solo*. Tale fuga occupa le pagg. 25, 26 e 27 (qui riprodotte).

Handwritten musical score for the first system, featuring three staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *D*, *F*, *G*, *H++*, *M*, and *N*. The staves are connected by a brace on the left.

Auga con un fagotto solo

Handwritten musical score for the second system, featuring three staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Measures are numbered (1) through (18) above the staves. The staves are connected by a brace on the left.

Handwritten musical score on ten staves, featuring various musical notations including notes, rests, and bar lines. The score is divided into measures, with measure numbers (20) through (45) indicated below the staves. The notation includes treble and bass clefs, and various note values (quarter, eighth, sixteenth notes, and rests). The score is written in a single system across the ten staves.

Measure numbers indicated below the staves:

- Staff 1: (20), (21), (22), (23), (24), (25), (26), (27), (28)
- Staff 2: (29), (30), (31), (32), (33), (34), (35), (36), (37)
- Staff 3: (38), (39), (40), (41), (42), (43), (44), (45)

Handwritten musical score on 12 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. Measure numbers are written in parentheses below the staves: (46), (47), (48), (49), (50), (51), (52), (53), (54), (55), (56), (57), (58), and (59). The score is written in a single system, with the first staff starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense, with many notes and rests. The staves are numbered 1 through 12 from top to bottom. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The measure numbers are written in parentheses below the staves. The score is written in a single system, with the first staff starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

del compositore della fuga; la nota di Veracini suona infatti così: « *Anagramma puro* »¹.

Con pazienza abbiamo affrontato il piccolo problema enigmistico — gli inattesi svaghi del musicologo! — e, una volta pervenuti all'unica soluzione possibile, ci siamo davvero rallegrati, dal momento che GALLARIO RICCOLENO è l'anagramma nientemeno che di ARCAN-
GIOLO CORELLI².

Ma, è ovvio, codesta « scoperta » non avrebbe mai avuto alcun particolare interesse — al di fuori di quello che può derivare, in sede storica, dal sapere che Veracini volle includere nel proprio trattato una composizione di Corelli, quale pregevole modello di « forma » — se non avessimo rilevato che la « *Fuga vera con un Soggetto solo* » non fu dal Veracini estratta da nessuna delle opere a noi note del Fusignanese, e che, pertanto, essa risulta un'inedita e sconosciuta pagina di Arcangelo Corelli.

La fuga, in Re Maggiore, è a quattro voci e s'intende chiaramente destinata a un quartetto d'archi (che Veracini precisa così³: « *Violino primo* », « *Violino secondo* », « *Violetta* » e « *Basso* »).

La composizione, che si articola lungo 62 misure di quattro minime ciascuna — per evidente ossequio all'antica consuetudine polifonica — in tempo « a cappella », è costruita su un tema (proposto dal *Violino primo*) che ha la semplicità e lo slancio tipicamente corelliani (v. lett. A), al quale fanno immediato seguito la breve coda del tema (v. lett. B) e il controsoggetto (v. lett. C):



¹ Vedi: Vol. I, pag. 148 (ultima riga).

² L'anagramma è stato fatto, appunto, su *Arcangiolo* e non su *Arcangelo* (a Firenze è usata preferibilmente la prima « versione »). Veracini aveva anagrammato anche il proprio nome e quello di Francesco Geminiani (vedi: M. FABBRI, *Op. cit.*).

³ Vedi: Vol. I del trattato, a pag. 169 e segg. (ove si esamina una fuga di Francesco Geminiani).

Alla quarta battuta il *Violino secondo* dà la risposta « reale » al soggetto; alla settima si ha la ripresa in tono del tema da parte della *Violetta*, e, alla decima, la risposta in La del *Basso* conclude l'esposizione della fuga. Segue poi il divertimento (battute 13-31) che è basato in massima parte sullo sviluppo della citata « coda » del tema, la quale del resto, lungo tutta la composizione, sembra avere l'importanza principale, come elemento di caratterizzazione discorsiva¹.

Dalla trentunesima misura inizia — certo con inattesa precocità — uno « stretto » magistrale², alla cui conclusione (battuta 36) si ha un secondo divertimento, ancora in gran parte fondato sulla breve coda del soggetto.

Dalla trentaseiesima battuta fino al termine del componimento, con un procedere più fantasioso che « accademico », il tema (in tono o in « risposta ») compare ben otto volte³, a distanza sempre più ravvicinata, pur non assumendo più la veste di un vero e proprio « stretto » completo (interessante, cioè, tutte e quattro le parti insieme), atto a preparare, secondo i consueti schemi formali, la conclusione della fuga⁴.

Il lavoro, che si allaccia dunque all'ossatura del *Ricercare*, ma con un'evidente ansia di arricchimento e di progresso formale, rivela la mano maestra dell'autore, anche sotto il profilo armonico ed espressivo — si veda, tanto per citare un solo esempio, il magico e geniale procedimento a tre, sulla pausa del *Basso*, della battuta 48 — ed è valido a rendere testimonianza, pur nella sua concisione, della robusta e inconfondibile personalità di Arcangelo Corelli.

¹ Da segnalare, in questo primo divertimento, l'inattesa e isolata ripresa del tema da parte del *Basso* (da battuta 21).

² Nel corso dello « stretto » il tema compare privo della citata « coda ».

³ Battuta 36: 2° *Violino* (in tono); batt. 44: 1° *Violino* (in « risposta »); batt. 49: *Basso* (in tono); batt. 50: 2° *Violino* (in tono); batt. 52: 1° *Violino* (in « risposta »); batt. 53: *Violetta* (in tono); batt. 53: *Basso* (in « risposta ») e batt. 54: 2° *Violino* (in « risposta »).

⁴ Alla penultima battuta (N. 61) compare l'indicazione di *Adagio* (che si trova assai di frequente in Corelli [cfr., ad esempio, l'Op. V], al termine dei movimenti allegri).

Sarebbe stato molto interessante possedere un qualsiasi elemento utile per la datazione della fuga; purtroppo ci è impossibile precisare il periodo in cui fu composta — noi pensiamo nell'ultimo decennio del XVII secolo — e, quel che più duole, da quale opera (*Sonata a quattro* o *Concerto grosso*) essa venne tolta, giacché è logico supporre che tale composizione non deve aver mai costituito un « pezzo a sé », a mo' di foglio d'album, essendo invece un « tempo » di una *Sonata* o di un *Concerto* che Corelli non affidò alle stampe e che giunse sotto gli occhi di Francesco Maria Veracini in manoscritto.

Si può, a questo punto, formulare un'ipotesi, alla quale diamo personalmente una forte validità; riteniamo, infatti, che il maestro fiorentino abbia avuto questa e tutte le altre composizioni del Fusignanese durante gli anni dei suoi studi di violino (1698-1710), compiuti alla guida dello zio Antonio. Forse fu proprio Antonio Veracini (1659-1733) — reputato uno dei più grandi violinisti-compositori europei, vissuti a cavaliere dei secoli XVII e XVIII ¹ — a far conoscere e amare al geniale nipote e allievo le opere di Arcangelo Corelli, al quale probabilmente era legato da vincoli non solo di stima e di ammirazione, ma anche di amicizia ².

Parrebbe convalidare questo nostro pensiero il fatto che Francesco Maria Veracini, appunto negli anni che potremo chiamare del suo « perfezionamento » — dopo aver appreso anche la composizione, addirittura sotto la scuola di tre diversi maestri (Bernabei, Casini e Feroci) — e cioè fra il 1710 e il 1712, si sia dedicato a un lavoro originalissimo, che, secondo noi, rappresenta un atto di commosso e riconoscente omaggio a Corelli, sulle opere del quale si era fatto le ossa, nel corso delle lezioni impartitegli dallo zio. Si tratta di quelle *Dissertazioni del Sig. Francesco Veracini sopra l'Opera Quinta del Corelli*, che si conservano — in manoscritto *unicum* — nella Biblio-

¹ Per le più complete notizie sinora rintracciate su di lui, rimandiamo il lettore a: M. FABBRI, *Gli ultimi anni di vita di Francesco Maria Veracini*, estratto da « *Collectanea Historiae Musicae* », Vol. III, Firenze, Olschki, 1962 (pag. 98).

² Sarebbe assai fruttuoso, e quindi auspicabile, uno studio approfondito su Antonio Veracini. Forse, fra l'altro, si potrebbero rintracciare insospettiti (e chiarificatori!) rapporti fra la scuola toscana e quella romana.

teca del Conservatorio « G. B. Martini » di Bologna¹ e sulle quali giudichiamo opportuno soffermarci un poco.

Fu per primo G. Gaspari, redigendo le schede per il proprio celebre *Catalogo*, a sottolineare l'esistenza e la singolarità di tale lavoro veraciniiano, rinunciando però a compiere un qualsiasi approfondito esame della musica. Il Gaspari, infatti, si limitò a dire²: « Sono dodici Sonate a Violino e Basso che non s'intende come si volessero intitolare *Dissertazioni*. Forse consistono in adornamenti e fioriture dell'opera quinta del Corelli: per cui vorrebbe quella confrontar con questa affin di decifrare la singolarità del vocabolo *Dissertazioni* appostogli dall'autore ».

Dopo oltre mezzo secolo, W. S. Newman riprende in mano il lavoro di Veracini, e, finalmente, si ha un primo sintetico ma sufficiente esame del manoscritto³: « The remaining set of 12 "solo" sonatas exists in a MS, apparently not hitherto explored, with the intriguing title *Dissertazioni*... In these sonatas (each called « Dissertazione ») Veracini rewrites all 12 sonatas in Corelli's Op. 5 almost as Bach rewrote Albinoni's fugal movements. For the student of style and composition techniques the value of the new versions is great, quite apart from their other musical interests. Contrapuntal lines are added, figuration is enriched, ideas are extended and developed, and the bass is made more active, all mostly within Corelli's restriction to the third position ».

Anche se riconosciamo la singolarità della parola *Dissertazioni*, scelta da Veracini per la propria versione dell'Opera Quinta di Corelli, non ci sembra che il titolo sia così strano e « intriguing » com'è

¹ Segnatura: KK/271. Consta di 47 carte.

² Vedi: G. GASPARI, *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, Vol. IV, Bologna 1905 (pag. 157). In precedenza, L. TORCHI (*La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Torino 1901 [vedi a pag. 179]) aveva fatto un laconico accenno a tali *Dissertazioni*, senza però indicare il manoscritto: « Francesco Maria Veracini cominciò coll'imitare Corelli. L'opera quinta del Corelli, tanto celebrata, prestò anche a lui motivi di dissertazioni musicali, ecc. ».

³ Vedi: W. S. NEWMAN, *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill, 1959 (pagg. 186 e 187). Vedi anche: R. ALLORTO, *La Sonata a uno e più strumenti in Italia: spunti critici*, in « Musiche italiane rare e vive »: Numero Unico dell'Accademia Musicale Chigiana per la XIX « Settimana Musicale Senese », Siena, Ticci, 1962 (a pag. 55).

invece apparso al Gaspari e al Newman. Diremmo, anzi, che nessun'altra parola avrebbe meglio e più efficacemente espresso il pensiero dell'autore e la caratteristica stessa del lavoro, dal momento che Veracini intese compiere una vera e propria « dissertazione musicale » sulla più celebrata opera di Arcangelo Corelli, apportando al testo originale continue varianti, talvolta assai sensibili, sia contrappuntistiche, sia armoniche; e ciò, a motivo di personale riflessione e di studio. Di particolare interesse risulta, in genere, la parte del *basso*, che — a indubbia riprova della precoce e viva sensibilità armonico-espressiva del maestro fiorentino — riceve le più significative varianti rispetto all'originale, con lo scopo di arrecare un'autentica « collaborazione » (in senso moderno) all'effusione discorsiva del violino.

Ripetiamo che si tratta di un lavoro ultimato per evidenti fini didattici e di personale riflessione — lo dimostra anche il fatto che rimase sempre in manoscritto — e non già per correggere... l'Opera Quinta di Corelli!

Rappresenta dunque, anche se espresso in forma tanto insolita quanto geniale, ciò che abbiamo voluto definire un atto di commosso e riconoscente omaggio nei confronti del « padre del violinismo europeo »¹.

Non resta perciò che da augurarsi, proprio per la grande utilità che (anche in sede didattica, nei nostri Conservatori) potrebbe arrecare una simile pubblicazione, che si possa presto vedere edita, assieme e sotto all'edizione originale dell'Opera Quinta di Corelli, la pregevole « versione » di Francesco Maria Veracini; ognuno comprende quanto riuscirebbe vantaggioso l'esame comparativo delle due « mani », al fine di stimolare il senso della critica costruttiva, troppo spesso, al nostro tempo, sopito o distorto.

LE « SONATE DI ASSISI »

Cinque anni or sono, nel corso di una rapida visita alla Biblioteca Comunale di Assisi (fatta con l'intento di esaminare una Cantata di

¹ Nel corso della XX « Settimana Musicale Senese » e, più precisamente, nel concerto da camera dedicato all'« Omaggio a Corelli nel 250° anniversario della morte » (19 settembre 1963), viene eseguita la « *Dissertazione musicale* » di F. M. Veracini sulla « *Follia* » di Corelli (Rev. F. Floris).

Sonata da Camera à Violino, e Violonzello solo del Sig: Arcangelo Corelli.

Preludio I.

Handwritten musical score for the first movement of the Sonata da Camera by Arcangelo Corelli. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system includes a 'Piano' marking. The third system includes a 'Meno' marking. The fourth system includes a 'tutti' marking. The fifth system includes a 'Basso Allegro' marking. The score concludes with a double bar line and a 'Fine' marking.

Prima pagina relativa alle « *Sonate di Assisi* » di Arcangelo Corelli.

(Bibl. Comunale di Assisi)

Francesco Maria Veracini), avemmo modo di « incontrare » un volume manoscritto di cui nessuno aveva mai fatto menzione e che ci parve subito interessante, data la presenza di nomi illustri, quali Arcangelo Corelli, Tomaso Albinoni e Giuseppe Torelli.

Più tardi — ed esattamente nel maggio 1961 — dopo che altre ricerche ci avevano riportato nella biblioteca assisana, parlammo del manoscritto con Claudio Sartori, il quale stava intanto completando, per la pubblicazione, il *Catalogo del fondo musicale nella Biblioteca Comunale di Assisi*.

Da quel colloquio — durante il quale non mancarono di essere esternati anche i dubbi in merito al risultato delle indagini fin'allora condotte, circa l'autenticità o meno dei brani attribuiti a Corelli — fummo spronati a svolgere un esame più approfondito delle musiche presenti nel volume, il quale risulta oggi « descritto », in forma esauriente, nel citato *Catalogo* del Sartori¹.

Il manoscritto di Assisi², che raccoglie molte composizioni per Violino e Basso di vari autori (Corelli, Albinoni, Torelli e Anonimi), risale alla prima metà del XVIII secolo e consta di 74 carte non numerate (in 4° oblungo di cm. 20,5 x 30), con legatura in cartone. Sul consueto dorso, in pergamena, si legge: « *V del Corelli*³. 1748. *In Bologna* »; mentre all'interno, sulla prima guardia, figurano le seguenti parole: « *Ad usum F. Joseph M. Galli de Cortona* ».

Intendiamo richiamare qui l'attenzione del lettore su ciò che, a nostro avviso, non soltanto forma il « valore » del manoscritto, ma anche costituisce il centro dell'interesse che lo studioso può nutrire nei confronti di tutto il volume — per l'indice particolareggiato del quale rimandiamo al *Catalogo* del Sartori⁴ — e cioè sulle prime dodici composizioni, formanti un'« opera » unitaria, che, scritte con chiarezza da c. 1r fino a c. 16v, sono precedute da questa intestazione: *Sonate da Camera à Violino, e Violoncello solo del Sigr: Arcangelo Corelli*⁵.

Tali dodici sonate non sono né una copia dell'Opera Quinta — la

¹ Vedi: C. SARTORI, *Assisi: La Cappella della Basilica di S. Francesco: I - Catalogo del fondo musicale nella Biblioteca Comunale di Assisi*, Milano, I.E.I., 1962 (pagg. 198 e 199).

² Segnatura: Mss. N. 177.

³ Cioè: « *Opera Quinta [= V] del Corelli* ».

⁴ Vedi: C. SARTORI, *Op. cit.*, loc. cit.

⁵ Riproduciamo, in tavola fuori testo, la prima pagina del manoscritto, recante la suddetta intestazione.

quale, peraltro, comprende sei *Sonate da Chiesa* — né una « riduzione » (per soli violino e basso) delle ventiquattro *Sonate da Camera*, a tre (due violini e violone, o cimbalo), pubblicate da Corelli come Opera Seconda (1685) e come Opera Quarta (1694). Ci troviamo pertanto di fronte a un'« Opera », con specifica attribuzione a Corelli, di cui sinora non era giunta alcuna notizia.

Le dodici composizioni — che suggeriamo di chiamare « *Sonate di Assisi* » — hanno ciascuna un « titolo » che potrebbe a prima vista meravigliare; troviamo infatti: *Preludio 1°*, *Preludio 2°*, *Preludio 3°*, e così di seguito. È evidente che l'amanuense ha spostato a mo' di « titolo » l'indicazione relativa al primo « tempo » di ogni *Sonata da camera* (che in genere, soprattutto in Corelli [vedi Opere 2^a e 4^a], prevede appunto un *Preludio* iniziale).

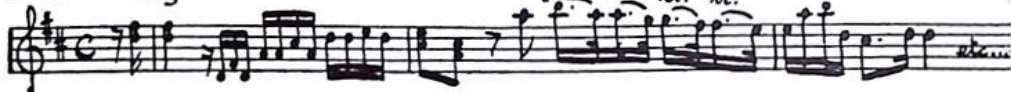
Ecco gli *incipit* relativi alle « *Sonate di Assisi* », con l'indicazione esatta dei vari « tempi » e delle pagine del manoscritto:

Preludio Adagio

SONATA I (c. 1r - 1v)



Balletto Allegro

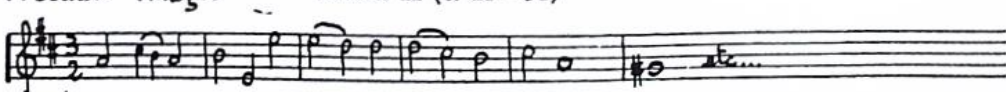


Gavotta



Preludio Adagio

SONATA II (c. 2r - 3r)



Balletto Allegro



Corrente Allegro



Preludio [Adagio]

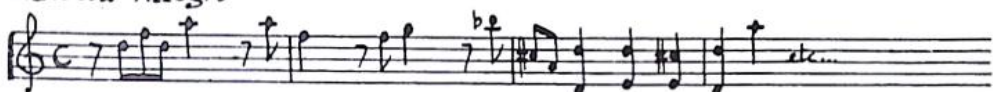
SONATA III (c. 3v - 4r)



Balletto Allegro



Gavotta Allegro

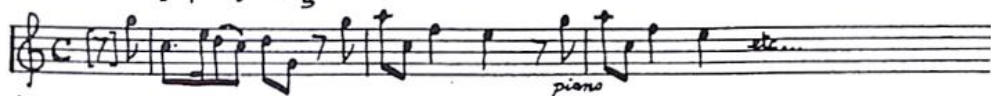


Preludio Adagio

SONATA IV (c. 4v - 5v)



Alemanda [1ª parte] Largo assai



Alemanda [2ª parte] Presto



Corrente Allegro



Preludio Adagio

SONATA V (c. 5v - 6v)



Alemanda Largo



Corrente Allegro



Preludio Adagio

SONATA VI (c. 7r - 8r)



Alemanda Allegro



Corrente Allegro



Preludio Adagio

SONATA VII (c. 8r - 9r)



Alemanda Allegro



Corrente [Allegro]



Preludio Adagio

SONATA VIII (c. 9v - 10v)



Allemanda Largo



Allemanda Presto



Preludio Adagio - SONATA IX (c. 11r - 12r)



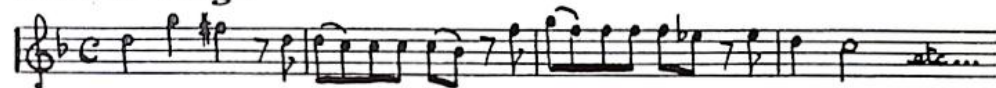
Balletto Allegro



Corrente Allegro



Preludio Adagio SONATA X (c. 12r - 13v)



Alemanda Allegro



Giga



Preludio Adagio SONATA XI (c. 14r - 15r)



Alemanda Allegro



Giga



SONATA XII (c. 15r - 16v)

Preludio [Adagio]



Balletto Allegro



Corrente Allegro



Occorre a questo punto, pur nel breve spazio disponibile, affrontare il più arduo argomento, e cioè quello relativo all'autenticità delle « Sonate di Assisi ». Affrontiamo volentieri tale argomento — anche se lo scopo che ci eravamo inizialmente prefissi mirava soltanto a fornire una « segnalazione » agli studiosi, in vista di un saggio ben più ampio — giacché sappiamo come sia facile incontrare, dinanzi ad ogni « recupero » di opere di grandi autori, una certa predisposizione allo scetticismo, o, perlomeno, alla perplessità.

Normalmente si ritiene più che sufficiente l'esplicita attribuzione, contenuta in un manoscritto, per non dubitare affatto circa l'autenticità di un'opera; ma, nel caso di Corelli, crediamo opportuno di spingere un po' oltre l'indagine, dato che recenti presunti « rinvenimenti » corelliani hanno causato qualche animata discussione, tanto che Mario Rinaldi, autore della celebre monografia sul Maestro di Fusignano¹, ha, pochi mesi or sono, fatto il punto sulla questione — nel corso di un breve articolo, apparso in una rivista milanese² — giungendo non solo a non accogliere fra le opere del Fusignanese la banale *Missa choralis* « di F. A. [!?] Corelli » (a 2 Bassi e Organo), ritrovata nella Biblioteca Nazionale di Vienna, ma anche ad

¹ M. RINALDI, *Arcangelo Corelli*, Milano, Curci, 1953.

² Vedi: M. RINALDI, *Il vero e il falso Corelli*, ne « La Scala », Milano, N. 160, marzo 1963 (pagg. 20-22).

affermare: « *Corelli pubblicò tutto in vita sua, tranne la Sonata staccata che è depositata nella Biblioteca di Bologna* ».

Si comprende come la drasticità di codesta affermazione possa mettere in serio imbarazzo chiunque avesse la ventura d'imbattersi in qualche opera sconosciuta (evidentemente in manoscritto), attribuita a Corelli.

Se siamo perfettamente d'accordo con l'amico Rinaldi nel rigettare la *Missa choralis* (da noi esaminata) — la quale, peraltro, reca un'intestazione « dubbia », che lascerebbe pensare all'esistenza di un « altro » Corelli (rispondente magari al nome di Francesco Antonio) — non ci sentiamo di accogliere la tesi secondo cui « *Corelli pubblicò tutto in vita sua* », sia perché ci è difficile immaginare che un musicista della sua forza potesse restare inoperoso per i lunghi anni che separano le poche opere a stampa¹, sia perché abbiamo ormai prove inconfutabili che « qualcosa » Corelli compose e non stampò mai; alla *Sonata* di Bologna — cui allude Rinaldi — si devono infatti aggiungere, ora, non soltanto la *Fuga con un soggetto solo* (della quale abbiamo trattato) e queste dodici « *Sonate di Assisi* », ma anche qualche altra composizione rinvenuta assai di recente in Italia².

¹ Un esempio ci può essere offerto anche dallo stesso Veracini, il quale mandò alle stampe due sole opere, pur avendo ultimato molte altre composizioni (persino diversi Oratori), di massima perdute o non ancora ritrovate.

² Due nostri colleghi ci hanno infatti segnalato di aver rinvenuto musica inedita del Fusignanese. Adriano Cavicchi — lettera allo scrivente, in data 5-VI-1963 — ha reperito una *Introduzione* (Grave e Allegro) e una *Sinfonia* (Adagio, Largo assai e Vivace), composte da Corelli per l'oratorio — di altro autore — *S. Beatrice d'Este*. « *Nessun dubbio sull'attribuzione* », aggiunge il Cavicchi (il quale è stato da noi invitato a redigere, su tale rinvenimento, un esauriente saggio). L'amico Riccardo Allorto, invece, ci avverte — lettera allo scrivente, in data 15-VI-1963 — di aver preso a studiare una Cantata, « *Venite gentes* » (per Soprano solo, con Violini e Liuto), che si conserva nella Biblioteca del Conservatorio di Bologna, inserita in un manoscritto miscelaneo (composizioni vocali di carattere spirituale), per lo più di autori della scuola romana (Carissimi, V. Mazzocchi, Marconcelli, Luigi Rossi, ecc.). In tale manoscritto, della fine del '600, si trova, per la Cantata, questa intestazione: « *del Signor Arcangelo* ». Allorto pensa — con molto fondamento — che si tratti di una composizione inedita di Corelli. Sottolineiamo, infatti, che l'unico « *Arcangelo* » possibile, al di fuori di Corelli, è quell'Arcangelo Crivelli, detto anche « *Arcangelo bergamasco* » (1546-1617), che fu musicista di merito, ma che, ovviamente, è troppo indietro nel tempo perché una sua composizione riesca a passare come ultimata da Corelli (e viceversa). Sottolineiamo inoltre che sarebbe bene non limitare

Il manoscritto è una copia, della prima metà del Settecento, stesa certo da un musicista desideroso di possedere, per studio e per pratica esecuzione, le opere di Corelli destinate a un violino solo e basso. È, infatti, di estremo interesse notare come, immediatamente dopo le « *Sonate di Assisi* » (e, cioè, da c. 17r), la stessa « mano » abbia curato la copiatura della celeberrima Opera Quinta¹.

Dalla lettura delle parole che compaiono sul dorso del volume — « [...] 1748. In Bologna » — si apprende che il lavoro di copiatura fu fatto proprio nella capitale emiliana, dove Corelli aveva studiato da circa il 1666 e fino al 1671. Questa riflessione ci induce anche a pensare che le « *Sonate di Assisi* » — che tanto sono « legate » agli stilemi tipici della fiorente scuola bolognese della seconda metà del XVII secolo — appartengano appunto a questo periodo giovanile di Arcangelo Corelli.

Ma — si dirà — questa supposizione, se risulta da un lato del tutto accettabile (considerati il « taglio » e lo « sviluppo » delle *Sonate*, evidentemente ancora « lontane » dall'architettura dell'Opera Quinta), è destinata a perdere forza, una volta incontrata la dedica a Cristina di Svezia, con cui Corelli licenziò per la stampa l'Opera Prima (1681): « [...] la M. V. haverà la bontà... da gradire e proteggere insieme queste primizie de' miei studij ».

Nonostante che, per l'Opera Prima, Corelli parli di « primizie », non si può ingenuamente concludere che le *Sonate a tre* del 1681 rappresentino il « totale » delle « primizie »! Si deve anzi ritenere — sulla scia di quanto asseriva il Rinaldi, nel suo libro su Corelli² — che il maestro di Fusignano aveva già composto molti brani precedentemente alla data che figura nella prima opera a stampa.

l'indagine alla Cantata « *Venite gentes* », bensì estenderla a tutte quelle composizioni che, nelle varie biblioteche o archivi, rechino l'intestazione « di Arcangelo ». Intanto ci preme segnalare, sempre a Bologna (vedi: G. GASPARI, *Op. cit.*, Vol. III, pag. 196), le seguenti composizioni vocali che sono appunto precedute dalla suddetta intestazione: « *Noi siam due ninfe erranti* », « *Che più far deggio* » e « *E quando mai s'udì* ». Che questa sia una buona pista, lo dimostra il fatto che nel manoscritto di Assisi, che forma l'oggetto di questo nostro studio, si trovi una composizione per violino e basso intestata « *Arcangelo* »: or bene, essa concorda esattamente con la *Gavotta* (Allegro) della Sonata N. 10 inclusa nell'Opera Quinta (vedi a c. 73r del già citato manoscritto assisano).

¹ A c. 17r si trova questa semplice intestazione: *Op. V. Parte Prima*.

² « Il primo lavoro che il maestro di Fusignano diede ai torchi porta la data

Restando, purtroppo, nel solo campo delle ipotesi riflettute (dal momento che ci manca un qualsiasi elemento valido per ottenere la certezza di una datazione), siamo dell'avviso, specialmente dopo il risultato dell'esame condotto sulla musica, che le « *Sonate di Assisi* » rappresentino il frutto del lavoro svolto da Corelli a Bologna, nei mesi che immediatamente precedettero la sua nomina ad « Accademico Filarmonico » (1670)¹. Si tratterebbe, perciò, di un'opera precedente la stessa... Opera Prima.

Il pensiero secondo cui ci si possa trovare di fronte a un « falso » viene da noi assolutamente escluso; e, questo, per la testimonianza valida che ci offre la musica, la quale, in ultima analisi, rappresenta il « documento » più forte per credere nella giustezza dell'attribuzione a Corelli.

Le dodici Sonate², chiaramente legate l'una all'altra, quasi in un embrionale desiderio di « ciclicità » e tali, quindi, da formare come tante perle di un'unica collana, sono costituite, ciascuna, di tre brevi « tempi », che quantunque di piccole dimensioni, risultano « completi » nell'esposizione e nello sviluppo dell'idea musicale.

Forse la straordinaria ricchezza di questi documenti della prima attività creatrice di Corelli — originali, seppure influenzati dai modelli bolognesi di quel tempo³ — risiede proprio nella spontaneità, nel calore umano del discorso e nella semplicità (non elementarità!) dell'architettura, in un susseguirsi di sempre nuove prospettive d'espressione, d'immediata comunicativa, realizzate con mezzi carichi d'efficacia, pur nella più pura sobrietà d'intenti.

del 1681, ma negli anni immediatamente precedenti i suoi manoscritti già circolavano negli ambienti artistici, come attesta la notorietà di cui godeva tanto in Italia quanto all'estero » (vedi: M. RINALDI, *Op. cit.*, pag. 69).

¹ Tale nomina, del resto, dovette avere un significato più vasto di quanto possa rappresentarci la sola abilità violinistica, cioè esecutiva, del Corelli, il quale — non dimentichiamolo — entrò nella celebre Accademia bolognese a soli 17 anni. È assai probabile che con l'accettazione del ragazzo di Fusignano nel novero degli accademici si fosse voluto riconoscere e premiare anche l'aspetto del Corelli-compositore.

² Saranno eseguite tutte, nella revisione di Roberto Lupi, il 19 settembre 1963, nella prima parte del concerto dedicato all'« *Omaggio a Corelli nel 250° anniversario della morte* » (XX « *Settimana Musicale Senese* »).

³ E ciò rafforza la tesi sostenuta, a ragione, da F. VATIELLI, *Il Corelli e i maestri bolognesi del suo tempo*, in « *Rivista Musicale Italiana* », A. XXIII [1916], pagg. 173-200 e 390-412.

La calma religiosità dei piccoli *Preludi* iniziali, l'andamento austero delle *Allemande*, la fresca scorrevolezza dei *Balletti* e delle *Correnti*, la grazia delle *Gavotte* e lo spavaldo incedere giocoso delle *Gighe* — il tutto espresso in forma concisa, ma col respiro ampio del genio e con svariati e interessantissimi compiacimenti tecnici, a segno della precoce e convinta abilità esecutiva del Maestro — finiscono per darci la più preziosa testimonianza per misurare quanto alta fosse la « base di attacco » propria dell'ascensione creatrice di Arcangelo Corelli, il quale, già in queste prime pagine, ultimate forse alle soglie dei diciassette anni di età, volle e seppe imprimere — certo non in misura minore, rispetto alle successive *Sonate a tre* — il sigillo inconfondibile della sua arte.

MARIO FABBRI

UNA SINFONIA INEDITA DI ARCANGELO CORELLI
NELLO STILE DEL CONCERTO GROSSO
VENTICINQUE ANNI PRIMA DELL'OPERA VI

Su un aspetto poco noto, per quanto largamente testimoniato, della produzione di Arcangelo Corelli, quasi tutti gli studiosi si sono dimostrati piuttosto superficiali: intendiamo riferirci a quella attività, tutt'altro che marginale, di compositore di Introduzioni, Intermezzi e Sinfonie per Accademie, spettacoli e festeggiamenti religiosi che nella vita culturale romana della fine del Seicento, erano — si può dire — all'ordine del giorno¹.

Oltre ai rari libretti di questi spettacoli che ci testimoniano la partecipazione di Corelli come violinista-direttore-compositore delle musiche strumentali², abbiamo la testimonianza preziosa del teorico e compositore Angelo Berardi da Sant'Agata il quale nel 1689 così commentava il nuovo genere strumentale: « ... *Sinfonia è tempera-*

¹ MARIO RINALDI, *Arcangelo Corelli*, Milano 1953, Curci. Vi sono descritte tutte le manifestazioni musicali note cui Corelli partecipò.

² Per la verità un solo libretto si conosceva finora in cui è specificata la partecipazione di Corelli come compositore: « *Applauso Musicale a quattro voci nel giorno natalizio dell'Ill.ma... D. Maria De Giron, e Sandoval, Duchessa di Medina Celi Ambasciatrice di Spagna... Parole di F. M. Paglia, Musica di Gio. Lorenzo Lulier, Concerti d'Arcangelo Corelli, Che lo consacra a sua Ecc.za...* Roma 1693 Komarek. (Roma, Bibl. Nazionale Vittorio Emanuele) nel corso del presente art. dimostreremo che anche in altre manifestazioni musicali cui Corelli partecipava come esecutore, venivano eseguite sue composizioni.

mento di modulatione di grave, & acuto, di suoni concordati o nella voce o nel fiato. I concerti di Violino, e d'altri Strumenti si chiamano Sinfonie & hoggi sono in preggio, e stima quelle del Sig. Arcangelo Corelli Violinista celebre, detto il Bolognese, nuovo Orfeo de nostri giorni »¹.

Questa affermazione non trova riscontro nelle testimonianze dirette pervenuteci e perciò non sembra azzardata l'ipotesi che, sia nelle private Accademie che a San Luigi dei Francesi² alle quali Corelli partecipava come violinista-direttore, venissero eseguite delle sue musiche espressamente composte.

Per quali ragioni nessuna di queste opere sia giunta fino a noi non c'è ancora dato conoscere. Le supposizioni che si possono fare sono diverse: o Corelli stesso provvide alla loro distruzione desiderando espressamente lasciarci soltanto l'opera a stampa³, oppure, come ha supposto qualche storico, che si trattasse dell'opera sesta in gestazione⁴.

Con il recente reperimento della *Introduzione e Sinfonia* scritta da Corelli per l'oratorio di « Santa Beatrice d'Este », fortunatamente pervenutaci assieme ad una descrizione della prima esecuzione romana della quaresima 1689, siamo in grado di aggiungere nuovi dati a questo interessante argomento.

* * *

Nel 1689 Arcangelo Corelli era il servizio del cardinale Benedetto Pamphilj dal quale riceveva, oltre all'ospitalità, un lauto mensile. La passione per la musica del cardinal Pamphilj è ben nota: musicista

¹ ANGELO BERARDI DA S. AGATA, *Miscellanea Musicale*, Bologna 1689 Giacomo Monti, p. 45.

Dopo un'iniziale formazione emiliana il Berardi fu alla scuola di Marco Scacchi; tenne la direzione delle cappelle di Tivoli e Viterbo, perciò non distante dall'orbita dell'attività corelliana.

² Corelli appare la prima volta nell'orchestra a San Luigi dei Francesi nel 1675 cfr. A. CAMETTI « Arcangelo Corelli à Saint-Louis-des-Français à Rome » in « Revue Musicale » III, 1922 n. 3, ma è soltanto nel 1682 che lo troviamo a capo dell'orchestra con a fianco l'allievo prediletto, inseparabile secondo Matteo Fornari. Cfr. RINALDI, *op. cit.* p. 98.

³ L'amico fedele ed erede Matteo Fornari, come provvide alla stampa dell'op. 6^a, avrebbe provveduto alla conservazione e diffusione di eventuali opere manoscritte.

⁴ RINALDI, *op. cit.*, pag. 157.

egli stesso, nel suo palazzo tutte le domeniche sera aveva luogo un'accademia di musica in cui indubbiamente Corelli aveva una parte di primo piano. « C'è anzi da supporre che fra le mura del palazzo Pamphilj funzionasse una vera e propria orchestra, poiché col Corelli ci troviamo ospitati vari musicisti, retribuiti con dieci scudi mensili, fra i quali Matteo Fornari... »¹.

In una di queste accademie venne eseguito l'oratorio di « Santa Beatrice d'Este » sull'esecuzione del quale abbiamo una straordinaria testimonianza.

« Nel 1689 Corelli, presente Scarlatti, prese parte all'oratorio di « Santa Beatrice d'Este », Parole del Pamphilj², musica di Giovanni Lulier³, stupendamente eseguita da trentanove violini, dieci violette, diciassette violoni, dieci contrabbassi, un leuto, due trombe: Corelli, oltre al compositore del Violone (Lulier), i due Gasparini⁴ e lo stesso Pasquini⁵ entravano in quella singolare accolta di suonatori, in gran parte compositori »⁶.

Ecco, a conferma, il frontespizio del libretto stampato a Roma per l'occasione.

ORATORIO / DI / SANTA BEATRICE / D'ESTE / Da cantarsi / ALLA
PRESENZA / DELL'EMINENTISSIMO / SIGNOR CARDINALE / D'ESTE. /

¹ RINALDI, *op. cit.*, pag. 128.

² Dimosteremo che la composizione poetica di quest'oratorio non fu del Pamphilj bensì del ferrarese Giulio Cesare Grazzini.

³ Giovanni Lorenzo Lulier dal Violone detto famigliarmente Giovannino dal Violone romano, fu uno dei più vicini e assidue collaboratori di Corelli come compositore e come esecutore (violone di « Concertino »).

L'EITNER, *Quellen-Lexikon*, ricorda di lui: « Santa Maria Maddalena de' Pazzi », Modena 1688, (oratorio); « Santa Beatrice d'Este », Parigi Bibl. Conservatorio.

Alcune composizioni per soprano e archi in Ms. 128, Cambridge, Fitz-William Museum.

A queste si aggiunga il citato (nota 1) « Applauso Musicale », « Santa Genuina » oratorio in collaborazione con A. Scarlatti (RINALDI, *op. cit.* pag. 157); « Beth-sabae » (Oratorio) Roma, 1692 Tip. Rev. Camera Apostolica in D. ALALEONA, *Storia dell'Oratorio Musicale in Italia*, Milano 1945 Bocca pag. 355. (Per errore Sullier invece di Lulier).

⁴ Il noto compositore e teorico (autore dell'« *Armonico Pratico al Cimbalo* » Venezia, Bortoli, 1708), allievo di Corelli Francesco Gasparini e il di lui fratello Giovanni.

⁵ L'organista Bernardo Pasquini.

⁶ LINA MONTALTO, *Fra virtuosi e musicisti della corte del cardinale Benedetto Pamphilj*, in « Rivista italiana del dramma », V, vol. I n. 2, 15 marzo 1941. (Non avendo trovato questo articolo, ci siamo serviti della citazione del RINALDI, *op. cit.*, pag. 128).

[fregio tipografico] IN ROMA, M.DC.LXXXIX. / Nella Stamperia di Nicolò Angelo Tinassi Stamp. Cam.

Prima c. non num. nel verso della quale è scritto: « *Si avvertisce, che i Versi lineati non si cantano, & il presente [mano indicatrice] segno dinota Aria non impressa* ».

Seconda c. inizia num. da p. 1:

SANTA BEATRICE D'ESTE / Oratorio a cinque. / *La Santa, il Consigliero, Santa Giuliana, Ezzelino Tiranno, & Angelo.* / PARTE PRIMA; a p. 8 SECONDA PARTE, a p. 12 IL FINE.

Ferrara, Bibl. Comunale « Ariostea » segn. M.F. 241-1.

Nessuno dei due elementi finora noti — la descrizione ed il libretto — provano il contributo di Corelli alla composizione della « Santa Beatrice ». Ciò dimostra come nell'ambiente musicale romano la partecipazione di Corelli come esecutore implicasse anche la sua attività di compositore, era altresì talmente consuetudinaria da ritenersi superflua una qualsiasi specificazione. La prova sicura ci viene da un libretto stampato a Modena nello stesso 1689 il cui frontespizio è fortunatamente completo dei nomi degli autori.

SANTA / BEATRICE / D'ESTE / ORATORIO / PER MUSICA / Posto in Musica / Dal Sig. Gio: Lulier / Con l'Introduzione, e Sinfonia / DEL SIG. ARCANGELO CORELLI.

In Modona, Per gli Eredi Soliani Stamp. Duc. 1689. in 4°. Senza dedica. Prima c. non num. numerazione dalla seconda c.

p. 2 Interlocutori = al libretto precedente¹.

in due parti, a p. 16 IL FINE.

Modena, Bibl. « Estense » segn. 70-1-30-6.

* * *

Provata inequivocabilmente la collaborazione di Corelli alla « Santa Beatrice » veniamo ad alcune questioni marginali.

Su quale autorità la Montalto si sia appoggiata per attribuire la composizione poetica della « Santa Beatrice » al Cardinal Pamphilj, non lo sappiamo; a noi risulta opera del sacerdote e letterato ferrarese Giulio Cesare Grazzini.

¹ Vi figurano in più due arie che mancano nell'edizione romana.

SANTA
BEATRICE
D'ESTE

ORATORIO

Posto in Musica

DAL SIG. GIO: LVLIER,

Con l'Introduttione, e Sinfonia

DEL SIG. ARCANGELO CORELLI.



IN MODONA, M.DCC.I.

Per il Soliani Stamp. Duc. *Con Lic. de' Sup.*

Frontespizio dell'edizione modenese dell'oratorio *S. Beatrice d'Este*, con l'esplicita
menzione di A. Corelli, quale autore dell'« Introduzione » e della « Sinfonia ».

(Bibl. Comunale di Ferrara)

Sul libretto stampato a Roma è scritto a penna « Di Giulio Cesare Grazzini », la calligrafia è quella del noto bibliografo ferrarese Giuseppe Faustini (1732-1817) che nella sua opera « Biblioteca degli Scrittori Ferraresi »¹ traccia un'interessante bibliografia del Grazzini.

Da una rapida scorsa alla produzione di questo letterato, ci si rende subito conto del suo contributo alla poesia dell'epoca² ed in particolare, alla « *poesia per musica* ». Fra i suoi diciotto libretti, di cui sei sono oratori, ci riguarda ciò che il Faustini riporta a proposito della « Santa Beatrice »:

« *La Beatrice d'Este Seconda* » Oratorio Sacro, Ferrara 1688, Bernardino Pomatelli in 4°.

= Roma per Nicolò Angelo Tinassi 1689, in Fol.

« In questa edizione si dice da Cantarsi alla presenza dell'Em.mo Sig. Cardinale d'Este, ed ha per titolo Santa Beatrice d'Este ».

Della stampa ferrarese del 1688 non siamo riusciti a trovare traccia.

* * *

Da un sommario confronto di date ed avvenimenti, risulta evidente che la « Santa Beatrice » fu eseguita a Roma nei primi mesi del 1689, in casa Pamphilj, per festeggiare il cardinale Rinaldo d'Este. « *Nel dì 28 di Novembre desso Anno 1688. il Principe Rinaldo Card. d'Este, già dichiarato protettore dell'Inghilterra, con corteggio numerosissimo di Nobili e di famiglia si portò a Roma a prender il Cappello dalle mani del Sommo Pontefice Innocenzo XI* »

¹ GIUSEPPE FAUSTINI, *Biblioteca degli Scrittori Ferraresi*, Ms. Antonelli n. 362, di vol. 3 + indice; nel vol. II c. 43 r. la bibliografia di Giulio Cesare Grazzini (Ferrara, Bibl. Comunale « Ariostea »).

² Il Grazzini partecipò alla vita poetico-letteraria con diverse opere: di particolare interesse alcune legate all'ambiente romano dell'Arcadia. Sue rime si trovano in « *Giocchi Olimpici Celebrati dagli Accademici Arcadi in lode di Clemente XI Pontefice*. Roma 1701 Giuseppe Monaldi. Altre in « *Corona Poetica Rintrecciata in lode del Pontefice Clemente XI di Gio. Maria Crescimbeni* ». Roma 1701 Chracas.

La collaborazione a questa accademia, cui partecipò anche Corelli come direttore (e probabilmente come compositore) può testimoniare la sua attività nell'ambiente romano. « *L'Utile delle belle Arti riconosciuto nel Campidoglio per l'Accademia del Disegno Solennizzato il dì 5 maggio 1707*. Roma 1707 Zenobi.

che con segni di particolare amore l'accolse. La magnificenza con cui egli fece l'entrata sua, e la splendidezza che sempre mantenne nella sua Corte, e in tutte le sue funzioni superò l'aspettazione; e mirabilmente corrispose al genio del Popolo Romano, che ama le grandiose comparse, & esalta i grandi... »¹.

L'omaggio del Pamphilj al Cardinal d'Este non poteva esser più indovinato: l'esaltazione della sua famiglia e della santità estense attraverso la musica avranno senz'altro conquistato il cardinal Rinaldo. Tutti sanno quali musicomani fossero gli estensi ed in quel periodo particolarmente portati all'oratorio.

L'esecuzione romana della « Santa Beatrice » non fu completa in tutte le parti, infatti il compositore Giovanni Lorenzo Lulier dal Violone non musicò alcuni versi — per la precisione tre *arie*, un *recitativo* e un *duetto* — e lo stampatore non stampò due *arie* che invece furono eseguite.

Tutto malgrado fu indubbiamente un'esecuzione straordinaria (basta ricordare il numero e l'importanza degli esecutori) ed il Cardinale d'Este avrà procurato affinché la « Santa Beatrice » venisse eseguita, completata in tutte le sue parti, alla presenza di Francesco II duca di Modena.

Il libretto stampato a Modena pochi mesi più tardi² lo prova.

Come nella buona tradizione di casa d'Este anche Francesco II era appassionato musicista: « ... era, come si è detto, più portato alla musica sacra. Aveva un senso molto fine per la musica sacra e l'oratorio, specialmente verso il 1680, divenne a Modena di grande importanza. A Roma, c'era l'usanza che i nobili si ordinassero un oratorio dai maestri più in voga, facendolo eseguire a proprie spese. Francesco II similmente ai nobili romani ordinò degli Oratori da famosi compositori, pagandoli e provvedendo per l'esecuzione, fatta da artisti di gran valore. Nella città eterna durante la quaresima si eseguivano in media 5 Oratori; con le mie ricerche ho potuto finora stabilire che dall'anno 1680-81 al 1691, cioè nel periodo di 11 anni, sono stati eseguiti a Modena più di 109 Oratori, e questa cifra dovrebbe essere aumentata ancora di molto, poiché io ho potuto finora

¹ L. A. MURATORI, *Delle Antichità Estensi... Parte Seconda*, Modena 1740, Stamparia Ducale, pag. 599.

² Anche a Modena gli oratori erano di preferenza eseguiti nella Quaresima.

consultare solo un numero molto limitato di libretti esistenti a Modena. La maggior parte di questi oratori erano prime esecuzioni e dedicati dai compositori al Duca Francesco II »¹.

Anche Corelli e Lulier inviarono — o forse parteciparono personalmente all'esecuzione — a Francesco II la loro recente fatica. Non è il caso in questa sede di riparlare dei rapporti tra Corelli e Francesco II, altri l'hanno già fatto per quanto con risultati poco soddisfacenti²; allo stato attuale degli studi non si possono fare altro che delle supposizioni. Il libretto dell'esecuzione modenese, anch'esso senza dedica, avvalorà l'ipotesi che sia Corelli, come Lulier non siano stati presenti all'esecuzione; era quasi una consuetudine modenese che il compositore dedicatesse il libretto al duca Francesco II.

Non è da escludere dunque che il noto regalo della cesta d'argento — del peso di 86 libbre — inviata dal duca di Modena a Corelli in Roma rappresentasse un compenso per la bella sinfonia della « Santa Beatrice »³. Francesco II, la cui competenza musicale era notevole⁴, sarà rimasto piacevolmente sorpreso e conquistato dal nuovo stile strumentale di Corelli, e in questo modo volle probabilmente esprimergli la sua ammirazione. Si può peraltro porre in relazione questo omaggio ducale con la dedica dell'opera III che Corelli stampava in Roma nello stesso anno⁵, per quanto la data del 20 set-

¹ E. J. LUIN, « Repertorio dei Libri Musicali di S.A.S. Francesco II nell'Archivio di Stato di Modena », in « La Bibliofilia », Firenze 1936, Olschki, XXXVIII, 1936, pag. 420.

² RINALDI, *op. cit.*, pag. 129: « In questo anno, Corelli venne invitato a trasferirsi alla corte di Francesco II di Modena, ma egli — lo preciseremo fornendo qualche particolare — non volle lasciare la sua prediletta Roma... » e a pag. 135 « Sulla permanenza di Corelli a Modena quale ospite di Francesco II d'Este, si hanno documenti inoppugnabili come quelli forniti dal Panziroli, uomo di fiducia del duca ». Seguono alcuni poco chiari documenti tratti da L. F. VALDRIGHI, *Cappelle, concerti e musiche di casa d'Este*, in Atti e Memorie della RR. Dep. di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi. Serie III vol. II pagg. 486-87, 492.

³ Scriveva il Panziroli il 17 dicembre 1689 da Roma al duca: « Arcangelo del Violino era restato molto confuso del regalo, consegnatogli in nome del Duca, di una cesta d'argento, molto bene lavorata, del peso di oncie 86, e esaltava la generosità di S. A. ». VALDRIGHI, *op. cit.*, loc. cit.

⁴ « Al pari di qualsivoglia Maestro era egli intendente della Musica, e però a servigi suoi ebbe con grosso salario i più accreditati Musici di que' tempi ». L. A. MURATORI, *op. cit.*, II, p. 601.

⁵ *Sonate a tre, doi Violini, e Violone, ò Arcileuto / col Basso per l'Organo / Consecrate all' / Altezza Ser.ma di Francesco II Duca di Modena... da Arcangelo*

tembre della dedicatoria faccia supporre l'uscita dell'opera posteriore al regalo ducale¹.

Queste supposizioni in fondo hanno un valore relativo; l'importanza dell'esecuzione modenese della « Santa Beatrice » si può riassumere in due punti:

1) fece conoscere in Modena (e di conseguenza a Bologna) gli ultimi sviluppi dello stile strumentale di Corelli;

2) la partitura, entrando nella biblioteca di Francesco II, si salvava dalla distruzione e rimaneva a disposizione dei musicisti al servizio del duca.

Le cure che Francesco II prodigava ai suoi libri sono note, a lui si deve la fondazione della Biblioteca Estense, e anche i suoi libri di musica furono gelosamente conservati. Nel suo inventario di libri musicali il nostro oratorio vi è così descritto:

65 *La Beatrice d'Este di Giov. Lulier*².

Alla morte del duca Francesco II senza eredi, gli successe lo zio già Cardinale Rinaldo in onore del quale fu scritto questo oratorio. Il nuovo duca ricordandosi probabilmente delle bellezze in esso racchiuse, volle farlo di nuovo rappresentare nel 1701. Diamo il frontespizio del libretto:

SANTA / BEATRICE / D'ESTE / ORATORIO / Posto in Musica / DAL
SIG. GIO: LULIER, / Con l'Introduttione, e Sinfonia / DEL SIG. AR-
CANGELO CORELLI.

In Modona, M.DCC.I. Per il Soliani Stam. Duc. in 4°

= al medesimo del 1689³.

Ferrara, Bibl. Comunale « Ariostea » segn. M.F. 241-2.

Modena, Bibl. « Estense » segn. 70-I-27.

Corelli ... *Opera Terza* / In Roma per Gio. Giacomo Komarek Boemo con licenza de Sup. 1689.

¹ Se all'inizio del dicembre 1689 il Panziroli ringraziava da Roma per conto di Corelli, considerando le comunicazioni d'allora, si può supporre il regalo partito da Modena almeno un paio di mesi prima. La dedica del 20 settembre non prova che l'opera fosse in circolazione a questa data: nella bibliografia musicale abbiamo innumerevoli esempi di stampe con dedicatoria datata addirittura un anno prima dell'uscita dell'opera.

² E. J. LUIN, *op. cit.*, p. 422.

³ Nelle due edizioni del 1689 il recitativo finale dell'Angelo terminava con l'esaltazione dei più importanti personaggi della casa d'Este. Nel 1701, mutate condizioni rendevano necessaria l'eliminazione di quel brano.

Da circa duecentosessantadue anni più nessuno ha messo mano alla « Santa Beatrice » se non forse per portarla via da luogo in cui era gelosamente custodita.

Oggi la partitura della « Santa Beatrice d'Este » si trova nella biblioteca del Conservatorio di Parigi¹.

Ms. sec. XVII, formato oblungo, rilegato in pelle azzurra con impressioni in argento, al centro lo stemma Estense.

A p. 1 il frontespizio: ORATORIO / Di S:ta Beatrice con V-V- e Trombe / del Sig. Gio: Lulier dal Violone

A p. 2 comincia l'oratorio: S. Giuliana « *Beatrice, i cui pregi* » l'oratorio, in due parti, prosegue fino a p. 287, a p. 289 di calligrafia diversa: « Introduzione per l'Oratorio / Di Santa Beatrice d'Este / d'Arcangelo Corelli ».

A p. 290 partitura di sette righe: le prime tre, riprese da una graffa portano scritto: « CONCERTINO », le altre quattro, a loro volta riprese da una graffa portano scritto: « CONCERTO GROSSO ». Gli strumenti del concertino sono primo e secondo violino e violone (coi numeri per la realizzazione del basso continuo); gli strumenti del Concerto grosso sono: primo e secondo violino, viola (contralto) e violone. I tempi sono: nell'Introduzione: *Grave* (tempo ordinario) e *Allegro* (tempo ordinario); nella Sinfonia: *Adagio* (tre metà), *Largo assai* (tempo ordinario) e *Vivace* (tre quarti)². A pag. 307 il Fine.

Paris, Bibliothèque du Conservatoire de Musique, N. 2715.

Per quanto questi cinque tempi si succedano uno di seguito all'altro senza che nessun segno indichi quale sia l'Introduzione e quale la Sinfonia, è evidente che, come è indicato nel frontespizio dei libretti, ci troviamo di fronte ad un preludio (Introduzione) ed un interludio (Sinfonia tra la prima e seconda parte).

A parte il valore storico che queste musiche possono avere per lo studio dell'evoluzione del Concerto Grosso, anche dal punto di vista della vitalità artistica nulla hanno da invidiare alle più mature com-

¹ Non abbiamo potuto verificare finora se la Biblioteca Nazionale di Parigi possiede un altro esemplare della « Santa Beatrice d'Este » come afferma E. J. LUIN, *op. cit.*, loc. cit.

² Nessuna relazione tematica anche lontana fra queste musiche e l'opera nota — a stampa e manoscritta — di Corelli. La trascrizione, realizzazione e revisione da noi curata è già stata consegnata ad un complesso specializzato per l'esecuzione.

posizioni del maestro; si aggiunga a ciò la descrizione dell'organico impiegato nella prima esecuzione romana (alla presenza di A. Scarlatti) diretta dal Corelli ed avremo un quadro quanto mai interessante.

I trentanove violini si può supporre siano stati così suddivisi: ventidue primi e diciassette secondi col « *concertino* » raddoppiato¹; dieci « violette » (viole) diciassette « violoni » (violoncelli) e dieci contrabbassi. A tale massa d'archi avrà corrisposto un notevole numero di strumenti di « *fondamento* » per la realizzazione di un adeguato basso continuo. La Montalto² specifica solo un « leuto » però aggiunge che all'esecuzione presero parte i « due Gasparini » e Bernardo Pasquini.

Si può perciò schematizzare l'organico dell'orchestra Pamphilj in questo modo:

Violini primi	n. 22 - primo violino di « <i>concertino</i> » A. Corelli
Violini secondi	n. 17 - secondo violino di « <i>concertino</i> » Matteo Fornari
Viole	n. 10.
Violoncelli	n. 17 - primo violoncello di « <i>concertino</i> » Giovanni Lulier dal Violone.
Contrabbassi	n. 10.
Liuto	n. 1.
Clavicembalo	n. 1 o 2. Francesco Gasparini.
Organo	n. 1. Bernardo Pasquini.

Le due trombe sono invece impiegate dal Lulier nel corso dell'oratorio.

Nell'ambiente musicale romano della fine del seicento Arcangelo Corelli, Matteo Fornari e Giovanni o Giovannino dal Violone (Lulier) costituivano senza dubbio il « *Concertino* » della più rinomata orchestra del tempo. Citiamo questa singolare testimonianza, finora sfuggita ai biografi corelliani, sull'attività del complesso Corelli-Fornari-Lulier; questo documento può anche darci un'idea della prassi esecutiva « normale » e non « straordinaria » come per la « Santa Beatrice d'Este ».

¹ Secondo i suggerimenti di G. MUFFAT « *Ausserlesene mit Ernst und Lust gemengte Instrumentalmusik erste Versammlung* » prefazione al primo vol. 1701; ristampa a cura di E. Luntz nei « *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich* », Vienna 1895 n. 227.

² L. MONTALTO, *op. cit.*

Lista p. l'Oratorio del SS. Crocefisso di S. Marcello 1690.

Gioseppino d'Orsino	sc. 6	
Checchino di Sforza	sc. 3	
Pauluccio	sc. 3	[Cantanti]
Benedetto	sc. 1,50	
Gio. Domenico	sc. 1,50	
Verdone [Francesco] ¹	sc. 6	
Archangelo [Corelli]	sc. 3	[Primo violino di « Concertino »]
Matteo [Fornari]	sc. 2	[Secondo violino di « Concertino »]
4 Violini	sc. 4,50	[2 primi e 2 secondi di « Conc. Grosso »]
2 Violette	sc. 2	[Concerto Grosso]
Giovannino del Violone		
[Lulier]	sc. 1,50	[Primo violone di « Concertino »]
Violone	sc. 1	
Contrabasso	sc. 1,20	[Concerto Grosso]
Contrabasso	sc. 1,20	
Cimbalo	sc. 1	
Organo	sc. 1	[Basso Continuo]

E più il cimbalo [manca]

per il Sig. Maestro di Cappella [manca]

Sig. Stefano Lamperini potrà pagare sc. 45 al Sig. Giansetti Mastro di Capella in sodisf. del suo Oratorio questo 4 Aprile 1690².

Se accettiamo che anche in questa manifestazione possa essere stata eseguita musica di Corelli, oppure del Giansetti³ ma scritta nel nuovo stile, il complesso sarà stato distribuito secondo il nostro suggerimento.

È d'altronde poco probabile che Corelli, il quale si era guadagnato rinomanza europea col suo nuovo stile strumentale, venisse chiamato ad una manifestazione di tale importanza — a cui assisteva tutta Roma — senza possibilità di prodursi secondo la nuova tecnica dal nostro praticata in maniera esemplare.

¹ Cantante basso romano, allievo di Matteo Simonelli; cantore pontificio dal 1667, morì nel 1694. (RINALDI, *op. cit.*, p. 131).

² Documento riportato da D. ALALEONA, *Storia dell'Oratorio Musicale in Italia*, Milano, ristampato 1945, Bocca, p. 346.

³ Giovanni Battista Giansetti compositore di scuola romana, maestro di cappella in San Giovanni in Laterano.

* * *

L'*Introduzione* per la « Santa Beatrice d'Este » inizia come un « *Graue* » dalla sonorità piena e solenne; una tensione espressiva continuamente incalzante trova respiro e si esaurisce in lunghe corone. Fa parte dell'introduzione anche l'« *Allegro* » successivo, ritmicamente ben scandito all'inizio, si spiana poi in un canto espressivo in cui tutti gli strumenti suonano contemporaneamente (Concerto grosso e concertino), anche la viola esegue una parte del tutto indipendente e ricca di movimento. La suddivisione in due parti ritornellate di cui la prima termina alla dominante e la seconda al tono d'inizio ricorda dal punto di vista formale la « *sonata a tre* ». Se questa Introduzione non presenta aspetti di particolare interesse (rispetto alle consimili dell'epoca) all'infuori della scrittura e della freschezza d'ispirazione, la Sinfonia vera e propria invece (da eseguirsi tra la prima e la seconda parte dell'oratorio) dimostra tutta la geniale modernità di Corelli.

Un brevissimo « *Adagio* » di otto battute, la cui scrittura ricorda da vicino lo stile responsoriale, apre questa Sinfonia a cui segue un « *Largo assai* » iniziato dalle viole che propongono un disegno via via ripreso dai violini secondi, dai primi e dal violoncello e basso, dopo di che il Concerto Grosso e Concertino concludono assieme alla dominante. In questo tono il primo e secondo violino del Concertino riprendono il tema iniziale, più stretto, librandosi nelle posizioni più acute che Corelli ha riservato al violino (mi in quarta posizione); la stessa viola, abbandonando il Concerto Grosso si unisce al « Concertino » per l'enunciazione della testa del tema, indi assieme concludono al tono d'inizio.

Con degli elementi dialoganti molto sviluppati tra « *Concerto grosso* » e « *Concertino* » si conclude questo brano pieno di interesse.

Il brano dove la tecnica del Concerto Grosso è usata in tutta la sua estensione e maturità è indubbiamente il « *Vivace* » finale. Il carattere virtuosistico e la necessità di contrasto dei volumi sonori determinano più che altrove la necessità di giocare tra « *Soli* » e « *Tutti* ». Delle sessantotto battute di cui è composto il brano, per ben ventiquattro tace il « *Concerto Grosso* » lasciando il « *Concertino* » libero di sbizzarrirsi in disegni pieni di originalità. Anche questo tempo è suddiviso in due parti ambedue ritornellate; la prima,

a differenza dell'*Allegro*, conclude nel tono d'inizio. La seconda parte, molto ricca di modulazioni, derivata da trasformazioni ed inversioni del tema iniziale, comincia sul tono del sesto grado per proseguire con una progressione modulante ed affermare il relativo maggiore. Attraverso analoghi procedimenti modulanti ritorna e conclude nel tono d'inizio.

Come nel corso del nostro studio abbiamo dimostrato, nella maggior parte delle manifestazioni a cui Corelli partecipava come esecutore senza dubbio egli eseguiva sue composizioni strumentali. Se così non fosse stato, su quali basi il Berardi nel 1689 avrebbe considerato Corelli il più importante autore di Sinfonie (conoscendosi a stampa solo l'op. I e II) mentre erano viventi ed attivi G. B. Bassani, G. Torelli, G. B. Vitali e tutti gli altri bolognesi?

La perfezione formale raggiunta nell'opera sesta, si può considerare la somma di una più che trentennale esperienza nella pratica del « Concerto Grosso »; d'ora in poi non solo gli studiosi corelliani dovranno tenerne conto, ma chiunque vorrà approfondire l'origine del « Concerto Grosso » non potrà sottovalutare l'importanza della « *Introduzione e Sinfonia* » per la « Santa Beatrice d'Este ».

ADRIANO CAVICCHI

GIOVANBATTISTA E LORENZO SOMIS MUSICISTI PIEMONTESI

La cappella ducale di Torino, già nota sin dai tempi del Dufay, mantenne alto il suo prestigio polifonico anche durante il Cinquecento, contribuendo all'avvento della monodia accompagnata con feste teatrali e i balletti di corte del Conte d'Aglié. L'affermarsi di un nuovo gusto per il genere strumentale, sviluppatosi via via verso la metà del Seicento, portò pure all'istituzione di una orchestra stabile di corte. Ne conosceremo la cronistoria soltanto dopo un completo spoglio dei documenti e registri di pagamento relativi agli archivi sabaudi e del seminario arcivescovile per la cappella del Duomo.

Fra i musicisti agli stipendi figurano per alcune generazioni i componenti della famiglia Somis, distintasi nel tramandare di padre in figlio l'arte del violino e praticando con valentia tale professione. Dalle ricerche compiute da don Giocondo Fino¹, tra gli antenati risulta Francesco Somis, nativo di Chieri, dal cui figlio Innocenzo discende Giovanni Antonio, iscritto sin dal 1648 fra i violinisti della cappella ducale. A sua volta ne fece parte, pure come violinista e suonatore « della bassa » dal 1687, anche il figlio Francesco Lorenzo, detto Ardito appure Ardy, padre dei due nostri, i fratelli Giovanbattista (1686-1763), e Lorenzo Giovanni (1688-1775), nomato Ardy come

¹ DON GIOCONDO FINO, *Un grande violinista torinese e una famiglia di violinisti G. B. Somis*, in « Il Momento », Torino, 25-26 ottobre 1927.

il padre. Ereditata così peculiare tradizione di famiglia, inseritasi inizialmente nell'attività strumentale della cappella ducale, entrambi godranno della miglior fama come virtuosi nei concerti da camera per la colta e aristocratica società torinese a palazzo Carignano e in quello del principe di Francavilla. Di non minor nomea risulta la sorella Cristina che per la sua bella voce partecipò con i fratelli alla vita musicale di corte; andata sposa al pittore Vanloo, si trasferisce a Parigi nel 1734 e vi insegna il canto, apportando un notevole contributo stilistico alla formazione di alcune allieve, divenute celebri interpreti d'opera. Dai dati biografici della famiglia Somis, raccolti da don Fino, merita ricordare anche una seconda sorella, Clara, moglie del violinista Giovanni Nicola Chiabrano, dal quale discende Charles o François Chabran, noto virtuoso di nazionalità francese che fece conoscere a Parigi e a Londra, come concertista e autore di sonate, la scuola violinistica torinese dei Somis. Ma nella genealogia di questa famiglia dobbiamo precisare e distinguere nettamente due principali figure: i fratelli Somis, ritenuti in passato la stessa persona dall'Eitner. Ben noto storicamente il maggiore Giovanbattista, di cui ricorre quest'anno il bicentenario della morte. Per essere stato inviato a Roma a spese del duca Vittorio Amedeo II fra il 1703 e il 1707 a studiare con il Corelli, fu da tutti reputato uno dei suoi migliori allievi che abbia conservato e tramandato la tradizione stilistica e tecnica della scuola romana di violino, per fonderne in seguito una propria nel Piemonte. Wasielewski¹ è fra coloro che sostengono sia stato anche il Vivaldi suo maestro, ma la presenza del Somis a Venezia potrebbe essere provata soltanto da un accurato accertamento fra i registri, se tuttora reperibili, dallo Spedale della Pietà. In quanto a Lorenzo, anche se la sua attività di violinista alla cappella ducale risulta adombrata dalla fama raggiunta dal fratello come virtuoso, dobbiamo pur rammentare, come vedremo, la sua considerevole attività di compositore.

Pur avendo dimorato a Torino per quasi tutta la loro vita, sono conosciute unicamente le tappe di ascesa e i grandi successi conseguiti da Giovanbattista, pubblicamente stimato dai contemporanei e lodato nelle notizie storiche lasciate da Quantz, De Brosses, J. J. Rousseau e Arteaga.

¹ J. W. VON WASIELEWSKI, *Die Violine und ihre Meister*, Lipsia, 1869.

Seguendo la tradizione di famiglia fu il padre Francesco Lorenzo a iniziare allo strumento i due figli e già nel 1696 Giovanbattista fa parte del complesso dei violini nella cappella ducale, per poi occupare presto il posto di primo violino solista, indi di direttore e « suonatore privato » del re. Non stupisce, perciò, la notizia che lo segnala già nel 1711 fra i componenti dell'orchestra sinfonica milanese assieme a Tommaso Antonio Vitali, quali primi violini, in occasione dei concerti a Novara a celebrazione della traslazione di San Gaudenzio ¹. Il valore dei due violinisti doveva essere allora largamente apprezzato per averli appositamente invitati da Torino e dalla corte di Modena a primeggiare in così solenni festeggiamenti. Questa data conferma soprattutto l'importanza numerica assieme a quella artistica del complesso strumentale, non inferiore, secondo Barblan, a quello di Dresda e di Mannheim. Con tutta probabilità anche gli archivi sabaudi e della cappella reale potrebbero rivelare un giorno, a seguito di accurate indagini a Torino, altrettante importanti notizie sul complesso sinfonico di corte con il nome dei suoi esecutori. Non per nulla J. J. Rousseau ² ebbe a scrivere (1728-31) che il re di Sardegna aveva la migliore orchestra in Europa con Somis, Desjardins e Besozzi. Così pure Quantz ³, visitando Torino nel 1726, ricorda l'incontro con Somis e la non meno celebre orchestra da lui diretta. Il principe di Garignano, dopo averlo nominato suo assistente di camera, ebbe a chiamarlo durante un soggiorno a Parigi nella primavera del 1733, quale brillante e applaudito esecutore di sonate nei « concerts spirituels » alle Tuileries con riconoscimenti entusiastici nel *Mercure de France*. La risonanza del suo nome in Francia gli procurerà ammiratori e allievi, come J. M. Leclair, J. P. Guignon o Ghignone, oriundo piemontese, e probabilmente anche Charles Chabran.

Dalle notizie raccolte da don Fino, a conferma dell'alta posizione raggiunta a corte da Giovanbattista, oltre agli emolumenti percepiti ed agli attestati di benevolenza, sappiamo che nei concerti per il venerdì santo, quando il re assisteva in San Giovanni alle sacre funzioni,

¹ G. BARBLAN, *La musica strumentale e cameristica a Milano dal 500 al 700*, in « Storia di Milano », vol. XVI, Milano, 1962, pag. 620.

² J. J. ROUSSEAU, *Dictionnaire de Musique*, Parigi 1767.

³ La vita di J. J. Quantz in: FR. W. MARPURG, *Historisch-Kritische Beiträge* ecc., Berlino 1754.

il Somis accompagnato dagli strumentisti della cappella eseguiva brani a solo, durante l'atto di adorazione del sovrano alla croce o alla SS. Sindone. La potestà del padre Francesco su i due figli, viene a cessare per Giovanbattista con un atto di emancipazione del 1716, ricevendo in dono anche un violino di pregio. Con Lorenzo, invece, i rapporti paterni rimarranno più stretti e vincolati da motivi d'interesse, beneficiando il genitore dei proventi del figlio, sí da lasciargli alla morte i suoi beni in testamento e il proprio soprannome Ardy. A differenza del fratello, Lorenzo sembra abbia avuto un carattere estroso e intollerante e un carteggio con Padre Martini ci ragguaglia sul suo temperamento bizzarro. Inviato a studiare a Bologna per otto anni, divenne aggregato all'Accademia Filarmonica e dagli atti e dalle notizie di codesta istituzione si potrebbero attingere maggiori informazioni storiche in merito. Rientrato a Torino nel 1724 come secondo violino della cappella vi rimane sino al 1770, percependo in seguito la pensione con l'intero stipendio. I ritratti dei due Somis, oggi al Conservatorio di Bologna, furono richiesti a suo tempo da Padre Martini nel 1778 e, secondo don Fino, si tratta di copie degli originali, fatte fare a Torino dal figlio di Giovambattista, Ignazio, professore in medicina all'Università, creato per meriti conte di Chavrie, dal quale discese il ramo dei Somis di Chavrie. Date le circostanze biografiche a nostra conoscenza, Lorenzo presumibilmente non riuscì a uguagliare i meriti e il valore del fratello come virtuoso, ma la sua produzione in sonate e concerti non è certo trascurabile, tanto più che l'opera di uno risulta a volte attribuita a quella dell'altro, oppure in talune fonti manoscritte si trova riportato, senza distinzione di nome, unicamente il cognome di famiglia. In tal caso soltanto un controllo sistematico degli incipit nella produzione strumentale di entrambi potrà stabilire la vera paternità.

* * *

Un inventario delle opere dei due Somis merita di essere redatto, anche se incompleto, trovandosi la maggior parte delle fonti fuori d'Italia, non facilmente reperibili e controllabili. È inspiegabile come tuttora non siano state ritrovate le composizioni di Giovanbattista, rimaste forse manoscritte, ma elencate nel documento posseduto da Leopoldo Scannagatta e Somis de Chavrie, pubblicato da don Fino e

riportato dallo Schmidl¹. In data 21 luglio 1764 risulterebbe ch'egli avesse dato in prestito o in donazione a Chiabrano, probabilmente il cognato Giovanni Nicola, marito della sorella Clara, numerosi concerti a violino solo e a due, obbligati, con altrettante sonate a violino e basso. Da qui, forse, ebbe inizio la dispersione del pregevole fondo musicale, formato da una raccolta di concerti anche per strumenti a fiato e di sonate a tre e a quattro; musiche se non andate perdute, forse in parte ancora giacenti negli archivi torinesi al Seminario, al Duomo o alla Nazionale, in attesa di un fortuito ritrovamento. Alla luce di queste indagini bibliografiche, salvo ulteriori accertamenti atti a colmare le eventuali lacune, di Giovanbattista Somis e di Lorenzo Giovanni Somis sono conosciute le seguenti opere a stampa e manoscritte:

* * *

GIOVANBATTISTA SOMIS

- Op. I sconosciuta per ora e non va confusa con l'op. I di Lorenzo Giovanni, Roma 1722.
- Op. II *Dodici sonate da camera e violino solo e violoncello o cembalo*, presso l'autore stesso, Torino 1723 (Ms. in Sächsische Landesbibliothek, Dresda; stampa British Mus.). Di questa edizione esistono una stampa anteriore di *Dodici sonate da camera*, pubblicate da Jeanne Roger, Amsterdam 1717 (Library of Congress, Washington), come informa W. Newman² e un altro esemplare a stampa, segnalatomi gentilmente da Nanie Bridgman, nella collezione André Meyer, Parigi, ma senza data. Esiste pure una edizione dallo stesso titolo, pubblicata presso Le Cene, Amsterdam 1725, la quale è una ristampa dell'Op. II, Torino 1723 (British Mus.). Le due stampe in Amsterdam sono genericamente citate nell'Eitner.
- Op. III sconosciuta per ora.
- Op. IV *Dodici sonate da camera a violino solo e violoncello o cembalo*, dedicate al Cardinale Pietro Ottoboni, Veuve Boivin, Paris 1726. (Bibl. Nationale, Parigi)³. Contiene dodici sonate in re, mi, sol, do, sol min, si, do, sib, fa, sol, la, lab.

¹ C. SCHMIDL, *Dizionario Universale dei Musicisti*, Milano 1938, II p. 524.

² W. NEWMAN, *The sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill 1958, p. 188, nota.

³ J. ECORCHEVILLE, *Catalogue du Fonds de Musique Ancienne de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1914, vol. VIII.



GIAMBATTISTA SOMIS PRIMO VIOLINO DI CAMERA
DEL RE DI SARDEGNA VITTORIO AMADEO III. CARLO
EMANUELE III. MORITO IL DI 18 AGOSTO 1763

Ritratto di Giovanni Battista Somis.

(Bibl. « G. B. Martini » di Bologna)

- Op. V *Sei sonate a tre o sieno trattenimenti per camera a due violini e violoncello o cembalo*, dedicate a S.A.S. Amedeo di Savoia, Veuve Boivin, Paris 1733. (Tre esemplari completi a Parigi nella Biblioteca del Conservatorio con data; uno incompleto con la sola parte del violino primo alla Bibl. Nationale, senza data; esemplare tuttora non accertato nella biblioteca privata di Gustave Legoux, Parigi¹; parti separate alla Biblioteca del Conservatorio, Bruxelles, Wotquenne 2 vol. N. 7053, p. 425).
- Op. VI *Dodici sonate da camera a violino e violoncello o cembalo*, dedicate a A.S.E. di Guglielmo conte d'Essex... anno 1734, Veuve Boivin, Paris 1738 (Bibl. Nationale, Paris²; copia manoscritta, datata 1734, nella Sächsische Landesbibliothek, Dresda). Contiene dodici sonate in sol, re, la, do, sol, re min., la, re, fa,
- Op. VII *Ideali trattenimenti da camera a due violini o due flauti traverso, re, mi.*
Sieri o due pardessus di viola, Veuve Boivin, senza data. (Conservatorio di Musica, Parigi).
Due concerti a violino concertato con violino, viola e basso. Ms. senza data (Sächsische Landesbibliothek, Dresda). Uno in fa mag, in partitura, citato dall'Eitner; l'altro in re con soltanto cinque parti.
Sinfonia a flauto solo e basso. Ms. senza data (Bibl. Conservatorio A. Boito, già Palatina, Parma). Soltanto la parte del flauto e del basso continuo. In quattro tempi: Adagio (30 battute); Allegro (36 battute); Adagio (23 battute); Allegro (42 battute).
Sonata a violino e basso in sol. Ms. senza data in partitura (Badische Landesbibliothek, Karlsruhe). In tre tempi: Allegro (58 battute); Largo (22 battute); Allegro (33 battute). Copia probabile, ma da accertare, da qualche altra sonata in sol a stampa.
Sonata 8va, 9na, 10ma e 11ma per violino e basso, senza data (Bibl. Nationale, Parigi, Catalogo J. Ecorcheville³ ai N. 7730-7731-7732-7733, con incipit musicali, non meglio identificati con altre sonate a stampa o manoscritte).
Sonata per viola da gamba (o d'amore) con basso. Senza data (Königlichen Hausbibliothek, Berlino, da Eitner). Trovasi riedita in A. Einstein, *History of Music*, 39 Musical Examples added to 2d edition, N. 32 con commenti⁴.

¹ C. SCHMIDL, *Op. cit.*, loc. cit.

² J. ECORCHEVILLE, *Op. cit.*

³ J. ECORCHEVILLE, *Op. cit.*

⁴ W. NEWMAN, *Op. cit.*

Edizioni Moderne: G. B. Somis, *Poco Adagio e Allegro* in G. Janssen *Klassische Violin Musik*, Schott, Londra 1911, Bd. III, non è detto da quale opera provengono. *Sonate en sol N. 10 Op. IV* in Jongen & Debroux, Lemoine, Paris 1910.

LORENZO GIOVANNI SOMIS

Op. I *Otto sonate a violino e violoncello o cembalo*, dedicate ad Angelo Antonio della Cerra, Roma 1722 (copia imperfetta Univ. Library, Cambridge). L'attribuzione a Lorenzo data dal Fétis¹ concorda.

Op. II *Otto sonate da camera a violino solo e violoncello o cimbalo*, dedicato a S.E. il Signor Cardinale di Polignac, gravé par De Gland, Veuve Boivin, Paris s. d. [1740] (Stampa Conserv. Mus. Martini, Bologna con l'indicazione dei tempi in italiano. Ivi pure *Ouvrage à violon et la basse de Mr. Sommis, turinois*, copia manoscritta della stessa Op. II con l'indicazione dei tempi in francese. Altri esemplari: Musikfreunde Bibl. Vienna; British Mus.).

Op. III *Sei sonate a due violini e violoncello o cimbalo*, Mr. le Clerc, Veuve Boivin, Paris s. d. [1740] (soltanto le parti e probabile ristampa 1725² Univ. Library, Cambridge).

Concerto per violino in sol (Partitura Ms. Sächsische Landesbibliothek, dove non si ha conferma di un secondo *Concerto a quattro*, citato in Schmidl³).

Edizioni Moderne

Lorenzo Giovanni Somis *Sonata in sol* in G. Moffat, *Sammlung Klassischer Violin-Sonaten des 17-18 Jahr.*, Berlin u. Leipzig, Simrock 1920⁴.

Sonata N. 9 dall'Op. I (1722) (?) in E.M.F. Deldevez, *Pièces diverses choisies dans les oeuvres des célèbres violonistes-compositeurs des XVII et XVIII siècles*, Paris, 1857.

Pubblicazioni sotto il nome di famiglia SOMIS, senza il nome di battesimo dell'autore:

Six solos four for German Flute and Bass and two for a violin with a through Bass for the Harpsicord or Bass Violin, compos'd by Mr. Handel, Signor Geminiani, Signor Somis, Signor Brivio, I. Walsh and J. Hare, London 1730 (British Mus.; Univ. Mus. Dept. Liverpool; Coke Collection, Oxford).

¹ F. J. FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, Bruxelles 1833-1844, sub voce.

² C. SCHMIDL, *Op. cit.*

³ C. SCHMIDL, *Op. cit.*

⁴ W. NEWMAN, *Op. cit.*

VII Sonates à deux basses par divers Auteurs. Somis Sonate II, IV, V, VI. (Collez. Private Pisane, fondo Simoneschi. Catalog. Ass. Mus. It. Gasperini, Autori Div. Città di Pisa da accertare). Alcuni minuetti in raccolta: *Maupetit's Sammelwerk* (Eitner sub voce).

Somis *Due Allegri* in Michel Corrette, *L'art de se perfectionner dans le violon*, Paris, l'auteur, 1783 (Bibl. Cons. Parigi).

Nel tratteggiare ora gli aspetti salienti della personalità musicale di Giovanbattista Somis, possiamo, anzitutto dalle notizie storiche a noi pervenute, attribuirgli il merito di aver introdotto una nuova tecnica espressiva nell'esecuzione violinistica. I contemporanei lo ritennero un interprete singolare, capace negli *adagi* di una tenuta d'arco fuori dal comune per la durata e intensa riflessione del suono. Esaltati furono i suoi famosi colpi d'arco dal De Brosse¹, paragonabili all'estensione vocale della non meno celebre cantante veneziana Zabetta dell'Ospedale degli Incurabili. Herbert Leblanc² scrive che il Somis teneva il suono di una semibreve con un sol colpo d'arco, tanto da far trattenere il respiro agli ascoltatori, contrariamente alla tecnica allora in uso, consistente in colpi brevi e staccati. Infatti, anche il De Laurencie³ gli attribuisce la priorità nell'impiego delle note tenute, probabilmente uno degli aspetti fondamentali della scuola violinistica piemontese, creata dal Somis e che ebbe a formare in seguito allievi come Giardini, Pugnani e da quest'ultimo il Viotti, oltre agli scolari francesi in precedenza citati.

Dal Corelli, Giovanbattista apprese oltre gli ammaestramenti tecnici del violino anche gli insegnamenti strutturali della forma sonata, prendendola a modello nelle sue opere e contribuendo anche al suo futuro sviluppo. Resta ancora da vedere se la fama del violinista eguagli quella del compositore o se storicamente tanta risonanza sia stata attribuita soltanto al virtuoso e interprete. Un esame completo delle sue opere potrebbe chiarire tale dubbio e precisare la sua posizione nella musica strumentale italiana fra il Sei-Settecento e il suo contributo all'evoluzione stilistica. Purtroppo le ristrette esigenze di

¹ C. DE BROSSES, *Lettres familières sur l'Italie*, Parigi, Bezard 1931.

² H. LEBLANC, *Défense de la Basse de Viole* ecc. Amsterdam, Mortier 1740.

³ L. DE LA LAURENCIE, *L'Ecole française de violon de Lully à Viotti*, Parigi, Delagrave 1922-1924.

tempo nel redigere questa memoria non consentono per l'occasione un esame del materiale tuttora conservato nelle biblioteche europee. La sua produzione, certamente ragguardevole, anche se in parte ancora sconosciuta, dimostra una attività di primo piano alla corte torinese, probabilmente conforme allo spirito di transizione tra il gusto tradizionale barocco e il nuovo stile galante. Quali sorprese potrebbe forse rivelarci il ritrovamento del concerto pastorale a violino solo obbligato, dei concerti per oboe, flauto e trombe, delle sonate a tre, a quattro con ripieni? Le sonate, secondo Newman¹, non sembrano competere con il nuovo corso stilistico instaurato dal Veracini. Tuttavia, l'avvenuto cambiamento strutturale operato dal Tartini, con l'impostazione di tre movimenti (Grave, Allegro, Allegro) nella sonata a solo e di due (Grave, Allegro) nella sonata a tre, già trova esempi corrispondenti nelle opere di Giovanbattista.

Nell'usare la forma bipartita ne amplia, secondo Einstein, la seconda parte con un ritornello nella tonalità iniziale del movimento.

L'introduzione, inoltre, nel primo Settecento di danze francesi di successo nello schema della sonata da camera, sembra abbia influito su l'impiego di spunti melodici da danze inglesi nell'opera VI, composta in maniera vivace e brillante, come osserva Newman², anche se ne vengono omessi i titoli, fuorché per un « Tambourin » alla fine della decima sonata. Da un esame, in sostanza, dell'esiguo materiale a disposizione, offerto dalle battute iniziali nelle prime quattro sonate dell'opera IV e nelle altre quattro, riportate dal catalogo Ecorcheville³, con inizi di melodie tematiche sottoposte ad ornamentazioni e appoggiature di abbellimento, vi riconoscerei di già gli aspetti dello stile galante, del resto maggiormente palesi nella sonata in sol, conservata alla biblioteca di Karksruhe. Non vi escludo alcuni tratti assimilati dal gusto napoletano, rintracciabili pure nel Sammartini. Tra i compositori della scuola milanese, il nome di G. F. Brivio, violinista incluso nei « trenta virtuosi instrumenti » dell'orchestra formata in Milano nel 1720, si trova abbinato a quello di un Somis, nella collezione edita da Walsh (1730) a dimostrazione delle relazioni inter-

¹ W. NEWMAN, *Op. cit.*

² W. NEWMAN, *Op. cit.*

³ J. ECORCHEVILLE, *Op. cit.*

corse tra compositori lombardi e piemontesi, favorevolmente noti in Inghilterra.

Anche la produzione strumentale di Lorenzo s'inserisce storicamente nella cerchia musicale piemontese e di riflesso anche in Francia e nel Regno Unito. Le sue opere principali a stampa, come per il fratello, si trovano sparse nelle biblioteche europee, salvo per le *Sonate da camera* (op. II), preservate anche a Bologna, a conferma dell'interesse dimostrato per lui da Padre Martini dopo il suo soggiorno per studio negli anni giovanili. Lo stile tradizionale barocco, conservatosi ancora in queste sue sonate del 1740, mostra l'equilibrio fra l'espressione di regolari frasi melodiche, non scevre da tipici cromatismi negli adagi (N.5) e l'intreccio ora omofono ora imitato con il basso (Allegro assai N. 7). Quale ciclo da camera vi ritroviamo motivi di danze tradizionali, senza che ne sia indicato il titolo, come per la giga in 12/8 nella sonata N. 7; tuttavia è curioso notare gli spunti iniziali delle sonate N. 2 e N. 6 che ricordano aspetti ritmico-melodici del ballo regionale piemontese (monferrina). La stesura, in tre movimenti di tempo, affermata alla fine del Seicento, è qui per lo più rispettata.

Vorrei, in conclusione, fare rilevare l'interesse verosimilmente desto fra i contemporanei per la produzione di questi due compositori torinesi. Anche se le biblioteche nostre offrono, tuttora, una esigua testimonianza, valga almeno la preservazione delle loro opere principali in Inghilterra, a Dresda, Vienna e Parigi a confermare il primato internazionale di tutta la nostra musica strumentale sino dopo la metà del Settecento.

FEDERICO GHISI

GIOVANNI PLATTI
(PRECISAZIONI SUL SETTECENTO)

Non sono pochi i musicisti italiani del passato che ci appaiono ancora come qualcosa di astratto, magari esistenti, ma distanti e come al di sopra della vita. Il semplice fatto che se ne cominci a parlare sempre più frequentemente e certamente con convinzione, toccando talora con mano l'opera loro, svegliandola dal sonno di secoli, ci rallegra, senza dubbio. E a questo punto ci sarebbe molto da fare per tutti. Quanto più lontana è questa musica da noi, tanto maggiori le difficoltà e il lavoro per farla rivivere: dalla stampa all'esecuzione. La gran quantità di inediti da pubblicare farebbe ricca la storia di un paese che non avesse musica o ne avesse poca. Quando ce n'è molta come in questa nostra Italia, l'apporto degli inediti di cui da anni insistentemente parliamo, rappresenterebbe senz'altro un ulteriore arricchimento del patrimonio più bello di una nazione. Un paese di scarsa arte, o di poca comprensione per l'arte, potrà aver tutto, ma sarà sempre secondario nella storia della civiltà.

* * *

Musicisti notevoli se ne trovano ancora parecchi nell'Italia del passato, ma, come s'è detto, le difficoltà per farli rientrare nella pratica dell'esecuzione sono molte: prima di tutto la mancanza di mezzi, secondariamente la mancanza di cattedre universitarie di musicologia

che formino la mente e conducano la mano dei revisori-interpreti: fra noi e quel dato tempo in cui i vecchi musicisti vissero e operarono c'è un enorme spazio che si attraversa con grande fatica.

Quanto alla prima difficoltà si supererebbe, proprio dal lato finanziario, solo se chi possiede capitali o chi guida la cosa pubblica nel ramo dell'arte potesse e volesse porre uno sguardo ponderato sull'editoria musicale storica. Ebbene, è dimostrabile che la pubblicazione degli inediti non sarebbe passiva, come non fu passiva in Germania e in Austria, paesi che hanno pubblicato ed esaurito tutto il pubblicabile, come non è passiva l'*opera omnia* del Palestrina in corso di stampa e quasi al termine presso l'Istituto italiano di storia della musica. Le biblioteche sono tante. E non c'è biblioteca di qualche importanza che possa fare a meno dei classici italiani, la cui valutazione non è posta in dubbio in nessuna parte di mondo.

La pubblicazione dei classici italiani della musica sarebbe inoltre fonte di soddisfazione, non senza qualche sorpresa causata dalle scoperte. Di tutti i classici, dobbiamo aggiungere, poiché anche i « minori », che non sono « minimi », contribuiscono alla storia, spesso per avere introdotto particolari di forme o stilemi o addirittura nuove forme, che i più grandi meditarono e riempirono di alta poesia, attribuendosi la paternità di tali forme e stilemi: o meglio, per la verità, furono gli storici a consegnar loro quella paternità, non tutte le volte con giustizia.

Quanto alla seconda difficoltà riguardante la tecnica sarà vinta se ci sarà lavoro. Non si può pretendere infatti la specializzazione per un'attività che non esiste o è minima. Comunque, anche da noi si è incominciato a lavorare e non male. A poco a poco prenderà corpo l'idea generale coordinante, e spiegheremo i classici italiani e la loro funzione e influenza nel mondo. Ma affinché essa si formi e affinché animi tutto non si può fare a meno di una biblioteca di queste musiche finora inedite. È già stato visto, e si vedrà più ampiamente e profondamente studiando i monumenti pubblicati se li pubblicheremo o se, a Dio piacendo, li pubblicheranno, quale e quanto legame abbiano tutte le musiche di Europa con l'Italia. È tempo di mettersi all'opera, troppo a lungo è durata la nostra ingratitudine verso i maestri del passato.

Si potrà scrivere un giorno che il nostro scopo è stato raggiunto? Per ora ne siamo ancora lontani. Ma se le forze si uniranno, se chi

può e dovrebbe vorrà partecipare all'opera, questa verrà condotta a termine, com'è dovere degli italiani. Solamente è necessario persuadere chi non è persuaso, o non sa, che noi abbiamo avuto musicisti, ancora ignoti o poco noti, che hanno onorato tutte le età della storia.

* * *

Più di una volta storici italiani della musica si posero all'opera, ma il risultato, e non per colpa loro, non fu, se si calcola il tempo trascorso, quale poteva essere, cioè copioso, come copiosa è la musica da pubblicare, anche se negli ultimi cinquant'anni si è fatto più del previsto. Ma quale profonda simpatia e intuizione ispirarono Fausto Torrefranca ad andare incontro alle opere dimenticate o quasi perdute, a ricercarle, valorizzarle. Con l'aiuto del critico, aiuto che permette al lettore studioso e all'ascoltatore di orientarsi meglio nella collocazione delle opere e nella loro comprensione estetica, potremo esaminare l'opera di Giovanni Platti, di cui il Torrefranca ha raccolto le sonate per cembalo, facendole precedere da una estesa prefazione (in corso di stampa presso Ricordi, in *Istituzioni e Monumenti dell'arte musicale italiana*).

Corde finora non toccate, aspetti e situazioni non studiati, ciò che, bisogna riconoscerlo, il Torrefranca ha mosso, saranno utile acquisizione, poiché il gusto si sviluppa visibilmente quanto più conosciamo noi stessi attraverso il nostro passato.

* * *

Del Platti parla O. Kaul (in *Gesch. der Würzburger Hofmusik im 18. Jahr.*, Würzburg 1924), ma è il Torrefranca che già sviscera la sua opera nella *Creazione della sonata drammatica moderna rivendicata all'Italia: Giovanni Platti, il grande* e in *Intermezzo di date e documenti* (in « Rivista Musicale Italiana », XVII e XXVI) e poi nel volume dei Monumenti che attendiamo.

Giovanni Platti, che il Gerber ritiene veneziano, secondo le indagini del Torrefranca sarebbe di origine bergamasca: la data di nascita è in discussione, forse il 1690. Dopo una dimora di parecchi anni in Germania muore a Erbpoli nel 1763. Compose l'opera *Arianna*, l'oratorio *Sant'Elena al Calvario*, la Cantata *Già libero già sciolto* con strumenti, un *Miserere*, una *Messa da Requiem* concertata, Seguìte

(*Suites*), Concerti, Partite, Toccate, Fughe, una Serenata, ecc. In confronto con queste opere poche sono le sonate per cembalo: diciotto. Il Torrefranca le divide in quattro gruppi, di cui possiamo ritenere le seguenti caratteristiche: colore armonico che incide e rinforza il disegno ritmico ma non vuole creare aloni diffusivi; sprezzatura di accenti di grande vitalità ritmica; scattante elasticità; passi personali balzellati; andamento incitante del basso; irrazionalità del ritmo e del periodo; asimmetrie; scioltezza; strofe nei tempi lenti; canti trepidi notturni in contrasto con altri di bella illuminazione; germi di modernità; anticipazioni pianistiche; solidità di costruzione pure nella libertà dei movimenti sfreccianti.

Secondo il Torrefranca la sonata, col Platti, si trasforma e si fa moderna col suo preromanticismo, con la sua espressione schietta e immediata. L'ascoltatore della « Settimana senese » faccia attenzione anche a questi appunti, se vuole aiutarsi nella comprensione dell'autore.

* * *

L'età del basso continuo finì, com'è noto, nel 1750 circa, col trionfo dell'omofonia, come un secolo e mezzo prima lo stile di Palestrina fu sostituito dal « recitar cantando » dei Fiorentini. La scomparsa del basso continuo coincide dunque con la fine dell'età barocca.

Alfred Einstein viene a parlare del periodo che ci interessa, quando si riferisce all'omofonia dell'epoca moderna: « Evidentemente », scrive, « fu il declino dalla forza originaria delle *ouvertures* di compositori come Bach e Fasch [Fasch?] alla produzione sinfonica degli Italiani o dei Tedeschi italianizzanti, dalle sonate di Corelli o di Dall'Abaco a quelle di Nardini o di Pugnani coi loro finali femminili, con le ripetizioni protratte senza aumento di intensità, la loro ariosa effeminatezza, la loro debolezza di espressione, ed il loro sostituire il rumore al vigore. Il cambiamento di gusto può leggersi nei loro bassi. Questi erano stati un tempo parte della struttura tematica, ma ora soltanto si appoggiano al sostegno armonico con passo svogliato... Così tutta l'espressione melodica svapora in fioriture senza fine » (*Breve storia della musica*, trad. ital., Firenze 1960, pag. 92).

Questa traduzione non ci sembra del tutto limpida, almeno in un punto; se infatti la confrontiamo con l'originale tedesco il senso

si chiarisce proprio al principio del discorso, là dove si legge: « Quale discesa [*Welcher Abstieg*] della musica dalle *ouvertures* di forza primigenia di un Bach o di un Fasch alla produzione sinfonica degli Italiani e dei Tedeschi italianizzanti, dalle sonate di un Corelli o di Dall'Abaco a quelle di un Nardini o di un Pugnani » ecc. (*Geschichte der Musik*, Leiden 1954, pag. 80).

Ma per tornare al Platti, che per altro lo Einstein non nomina in nessun caso, come lo dobbiamo considerare? Ancora del barocco, certo, ma non tanto da contrapporlo assolutamente a un Nardini o a un Pugnani, che sono del periodo seguente. Il Torrefranca chiama però Settecento il Settecento, ossia tutto il Settecento, laddove noi lo dividiamo in due fasi: il secondo barocco ed il rococò. Che ci sia una decadenza degli italiani, come sostiene lo Einstein, non diremmo: Boccherini non è inferiore a Corelli, come la sonata italiana, particolarmente quella del Platti, non è inferiore alla sonata dei compositori tedeschi. Dappertutto, e in qualsiasi forma e clima, fiorisce il genio, se c'è. Ma poi: possiamo veramente affermare di avere studiato a fondo Nardini e Pugnani e tanti altri italiani della stessa età? Se abbiamo in questo campo una lacuna negli studi (e c'è) o come sarà possibile fare confronti così assoluti, come li fa Einstein, e tanto meno o tanto peggio sbrigliarsi con poche parole e con giudizio sommario? Si vuole alludere, come accade anche senza accorgersene, a un perfezionamento della forma attuato dai classici di Vienna o alla superiorità della scrittura di un Corelli su quella di un Nardini e di un Pugnani? Si vuole insomma valorizzare la forma come forma? Allora Monteverdi sarebbe inferiore a Palestrina, Mozart a Bach, Verdi a Wagner, e via vaneggiando?

Se prendiamo la sonata italiana, e s'intende anche quella del Platti e del suo periodo, si può dire piuttosto che essa è indeterminata come forma e non perché non trovi una via d'uscita, ma perché ama conformarsi di volta in volta e valorizzarsi sull'invenzione melodica. Mentre aggiunge motivi a motivi si serve naturalmente della sua tradizione, ma va sempre di là o di qua, ossia non è fedele a un'organizzazione formale. Non è il caso tuttavia di annebbiarci gli occhi con vedute tortuose e preconcetti, per scorgere la realtà di quell'espressione così comunicativa.

Facendo l'elogio della sonata italiana non vogliamo certo sostenere, e sarebbe assurdo per non dire ridicolo, che quella dei classici

di Vienna sia frutto di convenzionalismo e quella dei predecessori italiani provenga tutta da spontaneità. L'arte non si misura in questo modo e su questo metro. Si legga il concerto per violino di Beethoven (non si creda che ci si sparpagli sull'argomento, crediamo di essere nell'argomento): un modello di spontaneità che sicuramente si solleva molto in alto oltre l'involucro della forma storica. Eppure, quanta ragionata organizzazione in esso. Ma non si sente.

Se non erriamo non è stato notato che il tema principale di questo concerto è affidato ai timpani e che questa base d'impianto (ritmica) condiziona l'intero primo tempo, perché ritorna nei vari strumenti: cinque colpi di timpani (soli) sulla tonica; dopo alcune battute degli strumentini (oboi, clarinetti, fagotti) altri cinque colpi di timpani (soli), questa volta sulla dominante. Ora, siccome la tonica e la dominante sono le note fondamentali del tono e gli accordi principali dell'armonia, con quello di sottodominante (tanto è vero che essi tre, nel modo maggiore o minore, comprendono tutte le note della scala diatonica), si può capire fin dal principio l'intento dell'autore: quello di dare naturalmente, per mezzo di due soli suoni, l'ambito del concerto. Una sola nota, di per sé, come quella percossa dai timpani al principio di questo concerto, non vuol dir nulla, non è suono che si possa stabilire, ma se è seguita da altra nota, dal rapporto con quest'altra nota il suono si determina e subito si qualifica: è il *re*, tono del concerto, tono del violino si potrebbe aggiungere (forse ora divaghiamo, ma ci si perdoni: il ragionamento potrebbe interessare); tono del violino perché in questo tono lo strumento suona bene, meglio che in qualsiasi altro tono, come provano i frequenti concerti in *re* che si trovano nella letteratura violinistica. Anche questa preferenza per il tono di *re* rientra nel valore acustico delle note principali della scala diatonica, poiché nell'accordatura del violino il *re* (tonica), il *la* (dominante di *re*) e il *sol* (sottodominante di *re*) si trovano nelle corde vuote, che sono più risonanti delle note determinate dalla diteggiatura. Ma si consideri altresì: le tre triadi delle note principali, suggerite dagli armonici naturali, contengono, come sappiamo, le sette note della scala diatonica. Si hanno però due note in più e queste sono due note ripetute: la tonica e la dominante, le più importanti, armonicamente. Com'è rilevante, anche in questo caso, l'indicazione della natura! E quale singolarità: un tema affidato ai timpani, un tempo annunciato dai timpani. Chi vieta questa interpreta-

zione? Una sola nota ripetuta non può esser tema? Beethoven sentì che il primo tempo del concerto riusciva troppo cantante, tutto cantante, e quindi difettivo, e perciò prese il partito di far battere i timpani, a contrasto. L'analisi e la riflessione, in questo caso, furono però sostenute di cima a fondo dall'intuizione, l'intuizione di un Beethoven.

Naturalmente, per la forma italiana prima di Boccherini (« prima », perché poi Boccherini, Brunetti, per quanto non intransigentemente, usarono la tematica bipartita) l'analisi è un'altra: non si tratta già, ad esempio nelle sonate del Platti, di un'accozzaglia di frasi cantanti, di una specie di monologo di melodie, ma di un seguito ordito di melodie, o parti di melodie o spunti, interessanti per la continua invenzione, e di un impressionismo, e anche qui ci imbattiamo nel Platti, di un impressionismo ritmico, per dirla con la locuzione torrefranchiana, consistente in uno « snodo » ritmico, in una modulazione (o metabola) ritmica di nervosa sensibilità, che snoda appunto più o meno rapidamente il ritmo, valendosi della persistenza (o momentaneità) degli elementi ritmici e intensificandoli a preferenza degli elementi armonici. Insomma, più che una forma « data », influisce l'estro. Conveniamone, quell'ineffabile che è lo stile può sortire da ogni forma. Per questo il giudizio sulla forma storica non è un giudizio dal vivo. Si sfondano porte aperte, per così dire, e tuttavia bisogna sempre ritornare su questo punto. Inoltre, per esprimersi sulle musiche di un Nardini e di un Pugnani bisognerebbe fare un approfondimento a proposito dell'inizio del secondo Settecento, quando cioè la sonata passò dallo spazio (polifonia) al tempo (omofonia), studio che, nei riguardi degli italiani, ci pare che manchi, ossia è stato tentato, anche con buon esito iniziale, ma non portato a termine. Rispetto alle forme, e lo abbiamo già notato di passata, nel secondo Settecento gli italiani anticiparono o si fusero, nella sonata bitematica, con i classici di Vienna (la questione della precedenza non ci sembra essenziale e la tralasciamo). In ogni modo sia ben chiaro almeno questo, che si sbaglia il giudizio se non si scorgono e non si soppesano e non si valutano gli elementi, della sonata plattiana e italiana, di cui s'è parlato.

ALFREDO BONACCORSI

DOMENICO DRAGONETTI
« IL PATRIARCA DEI CONTRABASSI »

La ricorrenza del bicentenario della nascita di Domenico Dragonetti mi offre l'occasione di illustrare la figura di uno di quei personaggi della storia della musica finora relegati nello spazio più o meno ristretto di un articolo di dizionario, di giornale, o in trattati troppo specifici perché la maggioranza dei musicofili possa averne fatto la conoscenza.

Di Dragonetti parlano più ampiamente, fra i dizionari, il Grove¹ e « Die Musik in Geschichte und Gegenwart »²; ma una trattazione più specifica appare in un articolo del Caffi³, in uno studio del Berenzi⁴, nel trattato sul contrabbasso del Warnecke⁵, e ancora nel Billé⁶. Meritano pure menzione alcune note del Turetzky⁷.

¹ Grove's Dictionary of Music and Musicians, 5ª ed., London 1954, voce « Dragonetti Domenico ».

² Band 3, Kassel 1954, voce *Dragonetti D.* redatta da Hans F. Redlich.

³ F. CAFFI, *Dragonetti Domenico, viniziano, Suonator di contrabbasso*, in *Storia della Musica Sacra nella già Cappella ducale di S. Marco in Venezia*, vol. II, Venezia 1855 (l'articolo è datato 20. IX. 1846), pp. 73-91. Avverto che nel presente studio mi riferisco sempre al vol. II.

⁴ A. BERENZI, *Di alcuni strumenti fabbricati da G. di Salò...*, Brescia, Geroldi 1906, pp. 7-19.

⁵ F. WARNECKE, « *Ad infinitum* ». *Der Kontrabass. Seine Geschichte und seine Zukunft*, Im Verlage des Verfassers, Hamburg 1909, pp. 26-35 e *passim*.

⁶ I. BILLÉ, *Gli strumenti ad arco e i loro cultori*, Roma, Ausonia 1928, pp. 105-106 e *passim*.

McGinnis & Marx 1960, pp. 2-3.

⁷ B. TURETZKY (ed.), *D. Dragonetti: Duo for Cello and Double Bass*, New York,

In tali opere si è dato tuttavia prevalente rilievo alla biografia, mentre parecchi aspetti di colui che la tradizione ricorda come uno dei maggiori contrabbassisti non hanno avuto trattazione adeguata, o sono rimasti addirittura in ombra. Della vita di Dragonetti mi limito quindi a dare notizie essenziali, per non sacrificare la figura del musicista a quella dell'uomo¹.

Nato a Venezia il 7 aprile 1763 da Pietro, « barbitonsore e pulsator dei timpani nelle solennità musicali »², e da Caterina Calegari, Domenico Carlo Maria Dragonetti, in gran parte autodidatta, ebbe tuttavia i primi rudimenti musicali da un... calzolaio, tal Schiamadori³. In seguito, dopo aver imparato a suonare la chitarra e il violino, affrontò lo studio del contrabbasso, finché il padre lo affidò a Michele Berini, contrabbassista nei teatri e nella Cappella ducale di San Marco.

In breve l'allievo superò il maestro, così da succedergli in basilica nel 1787. Prima si era guadagnato da vivere facendo musica in terzetto con un violinista e con la cantante Brigida Banti nelle strade e nei caffè di Venezia, e suonando fin dai tredici anni nell'orchestra dell'*Opera buffa* e di quella *seria* (Teatro San Benedetto).

Uomo di grande e bella persona, « di maniere nudamente naturali », come dice il Caffi⁴, non si legò ad alcuna donna; né sembra avesse nutrito passioni sentimentali, se non per un... cane, il fedele « Carlo », che aveva sempre vicino in orchestra. A tavola teneva appresso perfino il contrabbasso, un « Gasparo da Salò »⁵, dal quale non si sarebbe diviso per tutto l'oro del mondo.

Suo « hobby » era la collezione di strumenti, incisioni, rarissime edizioni musicali, tabacchiere e bambole. Aveva un curioso modo di parlare, misto di dialetto d'origine, cattivo francese e peggior inglese⁶.

¹ È in preparazione a Vienna una biografia di Dragonetti a cura di R. Malarić, contrabbassista attivo anche nel campo degli studi storici musicali, e del dr. Michael Rosak.

² V. F. CAFFI, *op. cit.*, p. 80.

³ Cfr. F. J. FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, 2ª ed., tomo III, Paris 1862, p. 54b. Il Caffi, pur minuzioso, non accenna a questo ameno particolare.

⁴ Cfr. F. CAFFI, *op. cit.*, p. 85.

⁵ Lo ebbe in dono dai frati del convento di S. Pietro in Venezia. Secondo il Billè (*op. cit.*, p. 106) Dragonetti avrebbe posseduto anche un « Amati »; mentre il Fétis (*op. cit.*, tomo III, p. 55*) dice che questo secondo contrabbasso era uno « Stradivari ».

⁶ Cfr. il dizionario del GROVE, voce cit. - Secondo il Caffi (*op. cit.*, p. 80),

Giunto a Londra nel 1794, Dragonetti vi rimase per tutto il resto della vita, suonando nelle orchestre dei principali teatri e delle grandi società concertistiche. In confronto a Bottesini, egli non fece molte « tournées »¹ se non nelle province insulari; forse perché, tornato qualche volta sul Continente² soprattutto per rivedere la città natale, fu cacciato come sospetto da Venezia durante la dominazione francese, in quanto proveniva dall'Inghilterra.

Strinse amicizia con i più celebri musicisti contemporanei, fra i quali Viotti, Haydn e Beethoven; e costituì un duo inseparabile col violoncellista Lindley. Nel 1845, ottantaduenne, fu a Bonn per partecipare, a capo dei contrabbassi, all'esecuzione della « Quinta » per l'inaugurazione del monumento a Beethoven.

Morì nella propria casa a Londra, in Leicester Square, il 16 aprile 1846.

Tracciato questo breve profilo biografico, è il momento di inquadrare Dragonetti nella storia della musica del suo tempo, per poterne individuare la posizione nei rami della didattica, della composizione e dell'esecuzione strumentale³.

Nel campo didattico Dragonetti sembra non aver lasciato traccia alcuna. Il Caffi riferisce che nel 1809 il grande contrabbassista avrebbe espresso il desiderio di tenere « la scuola del violone » nel costituendo *Istituto Filarmonico veneziano*⁴ e che, secondo alcuni, egli avrebbe lasciato, con molta musica per contrabbasso, anche un « metodo per ammaestrare in quello stromento »⁵. Ma in seguito precisa che, per la difficoltà di comunicativa del Dragonetti e anche perché agli scolari mancava la « man mostro » del maestro, a quella scuola « fecesi notte innanzi sera », tanto a Venezia quanto, in seguito, a Londra⁶.

almeno in gioventù « nessuna egli ebbe, né avrebbe potuto avere culta educazione; era poco men che analfabeta ».

¹ Cfr. F. WARNECKE, *op. cit.*, p. 35.

² L'8 dicembre 1813 partecipò a Vienna alla prima esecuzione della « Schlachtsymphonie » op. 91 di Beethoven.

³ Ringrazio i contrabbassisti R. Malarić di Vienna, P. Forgione e T. Bartoli dei conservatori di Milano e di Roma, e il collega al conservatorio di Bolzano prof. Tullio Sergi, per avermi fornito materiale o indicazioni utili alla stesura di questa parte dell'articolo.

⁴ Cfr. F. CAFFI, *op. cit.*, p. 87.

⁵ Cfr. F. CAFFI, *op. cit.*, p. 88.

⁶ Cfr. F. CAFFI, *op. cit.*, pp. 89-90. V. più avanti per la *man mostro*.

Anche il Bartoli, quasi cent'anni dopo, conferma che Dragonetti « non è un maestro, non crea una scuola, non ha seguaci che si affermino nel campo didattico »¹. Se il Warnecke reca la notizia che a Londra fu istituito nel 1823 l'insegnamento del contrabbasso presso la « Royal Academy », e che esso venne affidato al Dragonetti e all'Anfossi², dal Caffi si può dedurre che la scuola del grande veneziano non ebbe colà sviluppo.

Si vedrà più avanti come Dragonetti abbia lasciato qualche traccia nel campo tecnico; ma altrettanto non si può dire per quello strettamente didattico, dove si rileva finora la mancanza di qualsiasi testimonianza positiva³.

La figura del Dragonetti compositore non è stata finora seriamente valutata. È vero che studiosi e storiografi della musica settecentesca, o specialisti nel campo del contrabbasso non si sono ancora occupati a fondo dell'argomento; ciò può essere tuttavia dipeso anche dal fatto che essi non avevano a disposizione il materiale per le loro indagini: È relativamente recente, infatti, la decisione del « British Museum » di consentire lo studio dei numerosi manoscritti⁴, in buona parte autografi, di musiche che vanno sotto il nome di Dragonetti⁵. Rimane comunque da stabilire se veramente le musiche conservate a Londra siano opera sua⁶, e, soprattutto, quale valore esse possano avere.

¹ T. BARTOLI, *Appunti di un Contrabbassista*, Parma, Tip. Gatti, 1939, p. 23.

² Cfr. F. WARNECKE, *op. cit.*, p. 17.

³ Non so quale interesse didattico possano avere gli *Exercises* che dovrebbero apparire nell'Add. 17830 del « British Museum » (cfr. A. HUGHES-HUGHES, *Catalogue of Manuscript Music in the Br. Mus.*, vol. III, London 1909, p. 46). Gli *Studi* pubblicati dal Salza (Milano, 1938) non sono, come si vedrà più avanti, di Dragonetti.

⁴ Da notare però come in non pochi di essi appaia, anche sotto titolo diverso, una stessa composizione.

⁵ Il Malarić (*lett.* del 18.4.1963 allo scrivente) per primo avrebbe avuto dal museo londinese le fotocopie di tutto il materiale, solo dopo il 1946. Egli ha perciò potuto iniziare, da qualche anno, la pubblicazione a Vienna per l'ed. Doblinger di musiche dei mss. del Br. Mus. - Brani di Dragonetti sono pure recentemente apparsi, a cura di B. Turetzky, presso la casa ed. McGinnis & Marx di New York. Oltre che a Londra, mss. musicali, libri, strumenti, documenti, oggetti vari ecc. relativi al Dragonetti si trovano, ma in misura minore, anche a Cambridge (Fitzwilliam Museum), Boston (Public Library), Tenbury (St. Michael) e Berlino (Deutsche Staatsbibl.).

⁶ Finora solo l'estensore dell'articolo D. D. nel « Dizionario Ricordi » (Milano, 1959) ha messo in dubbio, riprendendo evidentemente il Caffi (cfr. più avanti), una produzione di Dragonetti.

Ritengo opportuno, prima di accennare a questi problemi, di puntualizzare una questione finora nota forse soltanto agli specialisti.

Tra le due guerre mondiali uscirono, sotto il nome di Dragonetti, due pubblicazioni¹: Un *Concerto pour Contrebasse à Cordes et Piano*, in *La maggiore*, a cura di E. Nanny², e *5 studi per contrabbasso* nella revisione di E. Salza³.

Ho potuto stabilire, soprattutto con l'ausilio autorevole di alcuni illustri contrabbassisti⁴, che si tratta di due mistificazioni.

Il Salza, nella prefazione agli *Studi* citati, dice di averli presi da una copia manoscritta posseduta dal prof. A. F. Cuneo del conservatorio di Torino. Ma il fatto che essi si trovino anche in almeno due, e forse tre manoscritti in cui appaiono sotto il nome del Parisini⁵, mentre risulta irreperibile il manoscritto del Cuneo⁶, fa ritenere che tali studi quasi certamente non siano del Dragonetti⁷.

Quanto al *Concerto in La magg.*, il Bartoli rileva che i suoi tre tempi « non sembrerebbero scritti dalla stessa mano »⁸; per cui pare

¹ Ho avuto anche occasione di vedere, presso il Forgione, una rara edizione a stampa non datata, ma risalente a diversi decenni fa, della seguente composizione: *DRAGONETTI'S celebrated Solo for the Double Bass. With accompaniment for the pianoforte edited & arranged by A. C. White*, London, Stanley Lucas Weber & C. Essa corrisponde al n. 5 di sei « Soli » conservati a Londra (Br. Mus., Add. 17826).

² Paris, Leduc 1925.

³ Milano, Carisch 1938.

⁴ R. Malarić per il *Concerto*; P. Forgione per gli *Studi*.

⁵ Gian Domenico Parisini o, con minor probabilità, Carlo; da escludere, comunque, Ignazio.

I due mss., di proprietà del Forgione, sono: *Parisini - Esercizi: Parte 1ª. Manoscritto da G. R. Forlai 1890*, in cui i 5 studi pubblicati dal Salza appaiono ai numeri 1, 2, 5, 8, 12, con qualche variante; *Ricerche per contrabbasso del signor Parisini*, dove i primi 4 studi del Salza si trovano, pure con qualche variante, rispettivamente ai nn. 1, 2, 8, 12. Al secondo ms. corrisponderebbe, secondo il Forgione, quello della biblioteca del conservatorio di Pesaro, segnato E a 203 - n. 1362, dal titolo *Trenta Studi per Contrabbasso di Parisini* (Il bibliotecario M° Garbelotto mi ha comunicato che una nota sul frontespizio dice che il ms. è stato riveduto da Umberto Mengoli per Contrabbasso a 4 corde). Un quarto ms., che secondo il Forgione dovrebbe trovarsi alla biblioteca del conservatorio di Torino, non mi è stato segnalato presente dal bibliotecario M° Mosso.

⁶ Ho cercato di rintracciare il ms., purtroppo con esito negativo, alla biblioteca del conservatorio di Torino.

⁷ Il Malarić (lett. del 31-3-1963 allo scrivente) è addirittura categorico: « Die Etüden von Salza herausgegeben sind ein Schwindel ».

⁸ T. BARTOLI, lett. del 5-3-1963 allo scrivente.

logica l'ipotesi del Forgione, che vedrebbe questo concerto come un mosaico di pezzi inediti del Nanny, forse combinati con brani di Dragonetti: il grado di virtuosismo in esso raggiunto sarebbe infatti per il Forgione molto superiore a quello che si rileva nelle musiche dei manoscritti londinesi.

Il Malarić consente però di uscire dall'ambito puramente ipotetico, perché afferma che lo stesso Nanny avrebbe un giorno confessato al Montag, professore di contrabbasso a Budapest, di aver commesso un falso¹: fatto non nuovo se ricordiamo, per esempio, le « celebri » mistificazioni del violinista F. Kreisler.

Ma torniamo ai manoscritti che, almeno, recano ben visibile nel frontespizio il nome di Dragonetti. È difficile dare una risposta esauriente ai due quesiti sopra accennati; penso tuttavia di poter fare un discorso che possa orientare chi si interessa dell'argomento.

Stando al Malarić, che attualmente se ne occupa con serietà, le composizioni dei manoscritti londinesi sono certamente del Dragonetti, per il fatto che in maggioranza esse si presentano autografe, e per la garanzia che ne dà Vincenzo Novello, amico intimo del celebre contrabbassista². Ho visto, infatti, a margine dei manoscritti, molte annotazioni di mano del Novello, che ne attestano l'appartenenza al Dragonetti. Lo stesso Malarić assicura tuttavia che gli accompagnamenti pianistici sono in gran parte dell'austriaco Sechter o dell'inglese Potter (anche lo scrivente l'ha rilevato da frontespizi e lettere), e confessa di non sapere a chi si debba attribuire la realizzazione delle parti orchestrali³.

Altre considerazioni, contrarie a quelle del Malarić e da prendere comunque con una certa cautela, ci vengono dal Caffi, il quale intende soprattutto dimostrare l'italianità dell'educazione musicale, e

¹ R. MALARIĆ, *lett.* del 31-3-1963 allo scrivente: « Das von Nanny in Paris herausgegebene Konzert in A ist eine Fälschung; Nanny hat dies auch meinem Freund Montag eingestanden ».

Ancora recentemente il Turetzky (*note cit.*, p. 2) accennava a questo *Concerto* considerandolo del Dragonetti.

² R. MALARIĆ, *lett.* del 31-3-1963 allo scrivente: « Vincent Novello garantiert für die Echtheit der Kompositionen Dragonettis. Die Fotos sind auch genau bezeichnet, mit *Handwriting Dragonetti's* ». Avverto che il Malarić non si è espresso

³ R. MALARIĆ, *lett.* del 18-4-1963 allo scrivente: « Von wem die Orchestersätze sul valore delle composizioni, pur definendo Dragonetti un genio nel suo genere. sind ist ungeklärt ».

in particolare strumentale, di Dragonetti¹. Pur ammettendo che egli dopo i cinquant'anni potesse aver raggiunto la tecnica e la cultura per comporre dottamente², il Caffi è convinto che Dragonetti a Londra ricorresse ancora, come già a Venezia in gioventù, all'aiuto di amici musicisti, e « a questi suonando i suoi prediletti pensieri, i suoi *passi di bravura*, li faceva da essi scrivere, poi impastare insieme, ed armonizzare di stromentazione secondo la bisogna; perché insomma, quant'egli era capace d'inventarli e divinamente eseguirli, era altrettanto incapace di metterli in battuta né anche a *particella* semplice sulla carta: e meno ancora di connetterli e di stromentarli in *partitura* »³.

Collaboratori di Dragonetti a Venezia sarebbero stati Cimador, Bianchi, Nasolini, Gardi, Trento e Capuzzi; in seguito, a Londra, ancora i primi due⁴, ai quali si deve aggiungere il citato Philip Cipriani Hambly Potter. È pure documentato, come ho già osservato, l'apporto dato alla composizione delle musiche di Dragonetti da Simon Sechter, definito dall'Einstein « l'oracolo viennese del contrappunto », e maestro del giovane Bruckner⁵.

Fenomeno, dunque, per usare una parola di gergo moderno, di « coproduzione » molta musica di Dragonetti? Stando al Caffi, pare di sí; ma solo uno studio profondo potrebbe, forse, dare una risposta a questo interrogativo.

Secondo il Fétis, Dragonetti avrebbe composto questa musica « pour son usage », introducendovi difficoltà tecniche che la rendevano ineseguibile dagli altri⁶. Essa, nata come libera improvvisazione e stesa in seguito sul pentagramma anche con l'apporto di qualche più esperto compositore, rimaneva quindi scritta, secondo me, per uso « personale », cioè per essere letta ed eseguita, privatamente o in pubblico concerto, dallo stesso Dragonetti, solo o con altri amici nel caso di composizioni per più strumenti⁷.

¹ Cfr. F. CAFFI, *op. cit.*, pp. 77, 89 e 90.

² Cfr. F. CAFFI, *op. cit.*, p. 88.

³ F. CAFFI, *op. cit.*, p. 89.

⁴ Cfr. F. CAFFI, *op. cit.*, p. 89.

⁵ Cfr. A. EINSTEIN, *La musica nel periodo romantico*, Firenze, Sansoni 1952, p. 110 e p. 218.

⁶ Cfr. F. J. FÉTIS, *op. cit.*, tomo III, p. 54b.

⁷ Non ho trovato notizie di esecuzioni di musiche di Dragonetti senza l'intervento del compositore.

La mancanza quasi totale di edizioni a stampa di musiche di Dragonetti nel corso della sua vita¹, conferma questa ipotesi sulle intenzioni del compositore; ipotesi che può essere corroborata dal Turetzky, anche se egli si riferisce alla sola collaborazione del Dragonetti col Lindley: « It is natural to assume that the DUO was written for and performed by Lindley and the composer. Consequently this composition may be thought of as a 'musical offspring' of the famous musical and social relationship which existed for more than half a century »².

Non è dunque il caso di accanirsi a dire, senza poterlo inequivocabilmente dimostrare, che queste composizioni sono o non sono di Dragonetti. Mi sembra invece più opportuno analizzare — pur in breve e limitatamente alle cose che ho potuto vedere — questa produzione, cercando di individuarne la qualità.

Dei « Six Solo Pieces » per contrabbasso, con accompagnamento di pianoforte arrangiato dal Potter³, mi hanno fatto buona impressione il *Maestoso un poco adagio* del quinto⁴, specialmente per lo spunto iniziale, e l'*Allegro* del sesto, cui sincopi e salti melodici conferiscono quasi il carattere di uno *Scherzo* beethoveniano. Pure il secondo e il terzo dei tre « Capriccios for pianoforte and violin »⁵ contengono brani di un certo interesse: l'*Allegro* del secondo « Capriccio », per esempio, con sviluppi tematici che richiamano il movimento iniziale della prima « Sonata per pianoforte » di Beethoven; del terzo il nobile *Adagio* e soprattutto il *Presto*, che contiene qualche interessante soluzione ritmica.

¹ Un suo arrangiamento delle parti di pedale di *Fughe* per organo di J. S. Bach fu pubblicato a Londra da Coventry & Hollier nel 1936. Nella raccolta stampata a Vienna probabilmente nel 1810 col titolo XXXIV *Canzonette o Romanzi messi in musica dai più celebri maestri e dilettanti in Vienna* — di cui ho consultato l'esemplare della Oesterreichische Nationalbibliothek (segnatura: MS 1429) — appaiono due piacevoli canzonette per voce e pianoforte di Dragonetti: *Il Nome Indovinato* e *Il Ritorno*, di stile piuttosto settecentesco.

² B. TURETZKY, *note cit.*, p. 3.

³ London, Br. Mus., *Add.* 17826. La parte di contrabbasso è scritta in chiave di violino. Nel *Catalogue Thematique* si legge: « Musica a quintetti, per Violino, 2 Viole e violoncello e Contra Basso a Solo ».

⁴ Già pubblicato nell'arrangiamento di R. Malarić col titolo « A famous Concerto » (Wien, Doblinger 1958). Riguardo ad esso, Vincent Novello annota nel ms.: « Questo era il più gran favorito del mio carissimo Amico, Dragonetti ». Cfr. anche la nota n. 1 di p. 77.

⁵ London, Br. Mus., *Add.* 17833.

In « Dragonetti's solos airs for the double bass »¹ ho trovato migliori i due movimenti lenti, particolarmente l'*Andante* in *La minore*, di sapore italiano settecentesco; mentre i brani di andamento veloce, dopo un inizio alquanto brillante, si snodano attraverso episodi sovraccarichi di passaggi « di bravura », di progressioni eccessivamente lunghe, di abbellimenti, di modulazioni non sempre naturali. Il « Duo » pubblicato dal Turetzky² mi sembra non esca da una sfera di accademismo di non molto rilievo, specie per frequenti semplicistici scambi dei motivi, qua e là graziosi, fra il violoncello e il contrabbasso.

« Andante und Rondo für Contrabass-Solo und Streichorchester »³ non a torto ritenuto una delle opere migliori, presenta tuttavia reminiscenze da Mozart all'operismo del primo Ottocento, specie nel tema dell'*Andante*. Un'altra composizione uscita recentemente sotto il titolo « Pezzi da Concerto per il contrabbasso e orchestra »⁴, consta di un *Andante* dai motivi un po' appesantiti da figurazioni complicate, e di un *Allegretto*, grazioso specialmente nella parte centrale in *Sol magg.* dove il contrabbasso suona a « flauto ». L'accompagnamento di flauti, oboi, fagotto, corni e archi è realizzato con una certa perizia.

Un giudizio definitivo sul compositore non si può dare, naturalmente, se non dopo averne esaminata tutta la produzione⁵ riconosciuta autentica. Da una prima ricognizione di musiche dei manoscritti londinesi, in parte anche già pubblicate a stampa, si può osservare in generale che l'autore incontra difficoltà nel condurre gli svolgimenti in maniera originale; infatti ad un motivo iniziale quasi sempre degno di attenzione⁶, seguono a volte lunghe variazioni — che non dicono molto se non, forse, sul piano tecnico-virtuosistico —, oppure elaborazioni che difficilmente riescono ad evadere dall'ambito accademico, o addirittura scolastico.

¹ London, Br. Mus., Add. 17822. Si tratta di alcune parti « a solo » di concerti per contrabbasso e orchestra.

² Vedine le indicazioni alla nota n. 7 di p. 73.

³ Pubblicato a cura di R. Malarić (Wien, Doblinger 1961).

⁴ Wien, Doblinger 1963.

⁵ Concerti, quintetti, quartetti, duetti, soli per contrabbasso, trascrizioni, qualche brano vocale, ecc. - Cfr. A. HUGHES-HUGHES, *cat. cit.*, *passim*.

⁶ Il fatto che la musica arieggi, specie nei motivi iniziali, illustri modelli, può dipendere dalla conoscenza che Dragonetti ne veniva facendo con la sua lunga attività in orchestra.

Musica galante, dunque, e spesso piacevole; da ascrivere stilisticamente per lo più al tardo Settecento che non ai primi dell'Ottocento; ma con valore di documento d'un gusto e d'un ambiente ben determinati, piuttosto che di genuina opera d'arte.

Uno degli aspetti più interessanti della figura del Dragonetti, quello che lo fece definire il *Paganini de' contrabbassi*¹, è certamente la sua attività di esecutore solista o in orchestra.

Molto di ciò che si è scritto su di lui come solista *virtuoso* ha forse un sapore di leggenda: tutti si sono basati, in fondo, su un racconto che Dragonetti avrebbe fatto al Caffi nel 1809, intorno alla fama da lui goduta in Inghilterra. Narra lo storiografo veneziano, dopo aver rilevato la poca modestia del Dragonetti: « Col massimo piacere e co' più vivi colori mi descriveva egli... il plauso dei grandi uditori nell'ascoltar i suoi *tremolii*, le sue *doppie armoniche*, i tratti a *voce flautata*, gl'impasti di *pizzicato* e *d'arcata*, la variata ostinazione *d'arpeggi...* »².

Soltanto il Billè fa qualche timida riserva su queste iperboliche affermazioni, non avendo egli avuto la possibilità di trovarne personalmente conferma nei manoscritti di Londra³; ed è una riserva musicologicamente legittima, anzi obbligatoria, se è vero che si deve prestar fede più ai fatti che non alle parole.

E i fatti, cioè quelle musiche che ho potuto vedere in riproduzioni dei manoscritti del « British Museum » o in qualche edizione moderna, non sono certo all'altezza delle parole⁴. Si dovrebbe quindi

¹ Cfr. F. CAFFI, *op. cit.*, p. 77. Così veniva chiamato dal pubblico; mentre per gli amici era, come risulta ad esempio da una lettera di V. Novello, « Il patriarca ». Per il sottotitolo del presente studio, ricavato dalla denominazione di un ritratto di Dragonetti, cfr. il dizionario del GROVE, *voce cit.*

² F. CAFFI, *op. cit.*, p. 86.

³ I. BILLÈ, *op. cit.*, p. 106 nota n. 1: « Peccato che, conoscendo del Dragonetti soltanto un concerto di relativa difficoltà dato alle stampe dal Nanny (ed. Leduc, Parigi), ci sia negato il piacere di confermare quanto della sua musica si dice, perché nemmeno in Bottesini, venuto molto tempo dopo, troviamo tracce d'armonici doppi etc. ». È difficile anche spiegare come Dragonetti potesse eseguire certi armonici col tipo di corde allora in uso (v. alla nota n. 6 di p. 83 l'ipotesi del Warnecke).

⁴ È questa anche l'opinione di diversi contrabbassisti contemporanei, fra i quali il Forgiione, che asserisce essere il virtuosismo in Dragonetti molto spesso scarso e comunque superato, cioè inferiore, per esempio, a quello del Bottesini, anche se dal riportato passo del Caffi potrebbe apparire superiore. Il Malarić (*lett.* del 31-3-1963 allo scrivente) dice invece di aver visto opere quasi impossibili a suonarsi.

concludere che Dragonetti abbia molto esagerato nella narrazione delle proprie « gesta » al Caffi; ma è più probabile — come è mia opinione — che le sue magiche virtù, estrinsecate attraverso l'improvvisazione, non abbiano trovato, sulla carta, adeguata espressione e codificazione. Come si giustificerebbero, altrimenti, la sincera amicizia e l'ammirazione che nutrivano per Dragonetti celebri musicisti quali Haydn¹ Viotti² e Beethoven³?

Il segreto delle sue straordinarie capacità era una mano sinistra eccezionale, definita dal Caffi « *mano mostro*: dotata in primo luogo d'una forza prodigiosa », dalla quale veniva una bella *cavata*; essa inoltre, aggiunge il Caffi, era fornita « di cinque così lunghe, così grosse, così agili dita, che tutte e cinque, anche il pollice piegato », scorrevano « sulla grande *tastiera*, facendo una nota per ciascuna... »⁴. Ciò spiega come Dragonetti potesse effettivamente eseguire sul contrabbasso parti di violoncello, o addirittura di violino in duo con Viotti⁵.

L'importanza che egli deve aver avuto nella storia dello sviluppo tecnico dello strumento è testimoniata da due innovazioni: l'innalzamento del ponticello ad un livello quasi doppio di quello normale (tale modifica, riscontrabile nel « Gasparo da Salò » di Dragonetti conservato in S. Marco a Venezia, non ebbe alcun seguito per le difficoltà di esecuzione ch'essa presentava)⁶, e la costruzione di uno speciale arco detto, appunto, « alla Dragonetti »⁷, che non è rimasto in uso, pur sopravvivendo ancor oggi per l'impugnatura, ma solo in certi Paesi e con sempre minor fortuna.

Anche riguardo all'impiego del contrabbasso a quattro corde accanto a quello a tre, e all'intonazione di esse, — problemi allora assai dibattuti —, Dragonetti ebbe un ruolo determinante, in quanto

¹ Cfr. C. F. POHL, *Joseph Haydn*, vol. III (compilato da H. Botstiber), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927, p. 152.

² Cfr. R. GIAZZOTTO, G. B. Viotti, Milano, Curci 1956, p. 130 e p. 138.

³ V. più avanti per i rapporti fra Dragonetti e Beethoven.

⁴ Cfr. F. CAFFI, *op. cit.*, pp. 77-78.

⁵ Cfr. F. CAFFI, *op. cit.*, pp. 78-79; R. GIAZZOTTO, *op. cit.*, p. 130.

⁶ Cfr. F. CAFFI, *op. cit.*, p. 79. F. WARNECKE (*op. cit.*, p. 35 e p. 74) pensa che dall'innalzamento del ponticello e, in conseguenza, delle corde, Dragonetti ottenesse la possibilità di realizzare i suoni *flautati*. Per le misure del celebre contrabbasso costruito da Gaspare da Salò, v. I. BILLÈ, *op. cit.*, p. 54 e p. 62.

⁷ Cfr. F. WARNECKE, *op. cit.*, p. 19.

è stato accertato che egli usava i due tipi di strumento variamente accordati¹.

Importanza indiscutibile assume la figura di Dragonetti in orchestra, sia per l'organizzazione data alla sezione dei contrabbassi, sia per l'influenza decisiva esercitata sui compositori riguardo all'impiego dello strumento nell'orchestra stessa.

« Primo violone *al cembalo* »² poco dopo il precoce ingresso all'*Opera* di Venezia, egli si impose in seguito in Inghilterra a tal punto, che « fu nelle orchestre quello ch'è il sole nel firmamento »³. « Dragonetti remains supreme, and uses his instrument as Jupiter his bolts — now hurling the thunder, and now glancing the innocuous lightnings of heaven — for thus only can we describe the alternate succession of his powerful and delicate execution »⁴. Giove sulla vetta dell'Olimpo, dunque, il nostro contrabbassista; e affiatatissimo col violoncellista Lindley, se i due furono definiti « Pilade e Oreste dell'orchestra »⁵.

Non meno interessanti al riguardo sono le considerazioni del Fétis⁶, enormemente impressionato dall'ottima sezione dei contrabbassi dell'orchestra londinese della « Philharmonic Society », allora guidati da Dragonetti. Quest'ultimo, inoltre, dal suo posto in orchestra accanto al *maestro al cembalo* e al primo violoncello, riusciva spesso a trascinare, con prontezza e decisione, l'intero complesso che stava per sbandare come un gregge senza pastore⁷.

Ben documentati sono pure l'influenza che ebbe su Beethoven il modo di suonare di Dragonetti⁸ e il conseguente nuovo trattamento

¹ R. Malarić (lett. del 31-3-1963 allo scrivente) dice di aver dedotto dalle opere di Dragonetti, che egli suonava su 3 o su 4 corde, così intonate (dal basso all'alto e nella gamma del contrabbasso): LA-RE-SOL; oppure SOL-RE-LA; oppure ancora SOL-DO-FA-SI bem. — In precedenza si riteneva che Dragonetti usasse solo l'accordatura per « quinte » (cfr. A. CARSE, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz*, Cambridge, Heffer 1948, p. 394).

² F. CAFFI, *op. cit.*, p. 82.

³ F. CAFFI, *op. cit.*, p. 91.

⁴ *Quarterly Musical Magazine*, vol. V, London 1823, n. XVIII, p. 266.

⁵ Cfr. A. CARSE, *op. cit.*, p. 172.

⁶ Vedile in A. CARSE, *op. cit.*, p. 217.

⁷ Cfr. *Musical World*, London, 12 maggio 1837, p. 131; A. CARSE, *op. cit.*, p. 294. Per l'opinione di Dragonetti sul contrabbasso in orchestra, v. F. WARNECKE, *op. cit.*, p. 35.

⁸ V. A. W. THAYER, *Ludwig van Beethovens Leben*, vol. II, 2ª ed. ted. (H. Riemann), Leipzig 1910, pp. 76-77.

del contrabbasso in orchestra¹, tanto che solo a lui, e non ad altri, deve aver pensato il genio di Bonn, quando affermò che « der Bassist soll der musikalischste Musiker im Orchester sein »²: il miglior riconoscimento all'arte di un grande esecutore.

GIANLUIGI DARDO

¹ V. M. PINCHERLE, *Les instruments du quatuor*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 115; F. WARNECKE, *op. cit.*, p. 16; M.G.G., *Voce cit.*, p. 740.

² Cfr. F. WARNECKE, *op. cit.*, p. 17.

UNO SGUARDO SU LA VITA E L'OPERA
DI SIMONE MAYR
MAESTRO DI DONIZETTI

Ciò che su Giovanni Simone Mayr è a comune conoscenza, è che egli appartiene a quel gruppo di compositori, vissuti tra il XVIII e il XIX secolo, segnatamente operisti, i quali, avendo goduto più o meno chiara fama ai loro tempi perché la musica che scrissero era d'uno stile rispondente al gusto generale, furon poi man mano fatalmente eclissati dagli astri maggiori del dramma musicale italiano, sin che l'opera loro cadde si può dire in completa dimenticanza, se anche il loro nome continuò a essere ricordato: tale fu, oltre che del Mayr, il destino di autori quali il Morlacchi, il Generali, il Vaccai, il Paër, per tacere di altri: ed è cosa ancor più risaputa, che un maggiore o più particolare lustro venne al Mayr dall'essere stato maestro di Donizetti, e maestro certamente degno di una reverenza che gli fu debitamente tributata. Ora, è naturale e giusto che a un certo momento la posterità — e ciò vale in particolare per i nostri tempi in cui l'interesse degli studi storiografici si è esteso e acuito — voglia spinger l'indagine più a fondo per stabilire se veramente la dimenticanza sia giustificata, o se invece non sia il caso di far uscire dall'oscurità almeno una parte delle opere di quegli autori e portarla alla conoscenza degli studiosi e degli amatori di musica.

Ma, mirando a un tal fine, ci si trova poi di fronte a un non pic-

colo problema: come avvicinarsi a quelle figure di musicisti? Quanto diversa, in questo aspetto, la condizione della storiografia musicale da quella letteraria! In quest'ultima, in simili casi, si hanno per lo più a disposizione le opere a stampa, perché non vi fu sì può dire poeta o scrittore d'una certa fama che non pubblicasse l'opera sua; e pur nei casi ove si debbano cercar manoscritti, non capita, almeno a quanto ci consta, che siano sparsi per ogni dove come invece è di quelli dei musicisti. Si guardi, appunto, il caso del Mayr: cosa non ha lasciato! Più d'una settantina di opere teatrali, cinque oratori, una ventina di messe o quasi, varie altre composizioni sacre, una decina di cantate fra cui una in morte di Beethoven, romanze e canzonette popolari da camera, pezzi per cembalo: musiche quasi tutte inedite; in più, scritti di vario argomento musicale di notevole interesse, pur essi in genere inediti. Dove si trova tutto ciò? In buona parte, già si sa, alla Biblioteca civica di Bergamo, per cui occorrerebbe, al fine di un'indagine adeguata, un ben prolungato soggiorno in quella città; varie composizioni poi si trovano sparse altrove; le fonti bibliografiche italiane a disposizione indicano che ve ne sono a Venezia, Firenze, Parma, ecc.; e per chi voglia lavorare all'estero, quali e quante fonti sarebbero da consultare? Ben si vede dunque che in casi di questo genere lo studioso è ridotto a dover fare una ricerca « ex novo ». E accadesse questo soltanto per le figure minori! Come si troverebbe chi volesse fare uno studio a fondo su Benedetto Marcello? (E ci si dovrà pur venire un giorno o l'altro, e non troppo tardi!). Meglio qui troncare il discorso. Diciamo ancora soltanto che, in parte, di tali condizioni d'inferiorità della cultura musicale la causa è da attribuire alla lentezza o addirittura inerzia della ricerca: in parte, per verità, ai diversi modi e possibilità di espansione e riproduzione delle arti stesse: perché, certo, altra cosa è stampare un libro di letteratura che un'opera musicale, per non parlare dell'opera d'arte figurativa dove non esiste un problema di riproduzione, mentre in compenso c'è quello, assai scabroso, della conservazione.

E pur tuttavia, v'è sempre modo di accostarsi in qualche misura a figure di musicisti come il Mayr, tanto da farsene un'idea che non sia solamente generica. Intanto, v'è da dire che non sono mancati studi di maggiore o minor pregio sulla sua vita e opera, sia di italiani che di stranieri, di contemporanei che di posteri: basti qui ricordare, venendo via via in giù nel tempo, l'orazione di monsignor Giovanni

Finazzi per l'inaugurazione del monumento in S. Maria maggiore a Bergamo (1853), quella di Cristoforo Scotti all'istituto musicale Donizetti della stessa città per il centenario della nomina del Mayr a maestro di cappella della basilica suddetta (1902), la breve ma non trascurabile biografia di Carlo Schmidl (1901) e, fra le opere di stranieri, gli studi di Kretschmar (1904) e quello più ampio e impegnativo di Schiedermaier (1907-10); inoltre, più recenti, brevi ma in certo modo sintetiche, le voci compilative della Samson e dello Heussner (vedere più precise indicazioni nella nota bibliografica qui in fine all'articolo).

Ora, sulla scorta delle notizie già acquisite sulla vita e l'opera del Mayr, una domanda che sorge spontanea a chi voglia continuare a guardare addentro in questa figura di musicista, è se egli vada considerato, in quanto a caratteri e stile musicale, piuttosto come tedesco o come italiano: il che non è, come potrebbe sembrare, una mera e oziosa questione di nazionalità. Giacché in verità Simone Mayr, nato a Mendorf, villaggio della Baviera, il 14 giugno 1763, morto a Bergamo il 2 dicembre 1845, tedesco di famiglia oltre che di nascita, educato alla musica dal padre organista a Mendorf, e ad altri studi nel seminario gesuitico di Ingolstadt, fu però condotto in Italia poco più che ventenne e qui soltanto si approfondì veramente negli studi e svolse la più parte dell'attività musicale, prima a Bergamo, poi a Venezia ove fu cantore alla basilica di S. Marco sotto la direzione e guida di quell'insigne didatta e compositore che fu Ferdinando Bertoni, che dev'esser pertanto considerato il suo maestro nel senso più essenziale; e nella città lagunare si può dire ch'egli abbia avuto la sede più importante per lo sviluppo della sua personalità artistica, in quanto qui esordì come compositore di genere sacro (con l'oratorio *Jacob a Labano fugiens* eseguito all'ospedale dei Mendicanti nel 1791, cui altri oratori presto seguirono) e teatrale (con *Saffo o I riti di Apollo Leucadio*, rappresentata alla Fenice nel 1794); e nei teatri veneziani ebbero poi il battesimo buona parte delle altre sue opere. In effetto, nelle biblioteche veneziane si conserva un discreto patrimonio di composizioni di Mayr di svariato genere: poche le partiture di opere teatrali complete, ma di molte appaiono pezzi staccati raccolti in « miscellanea » o anche a sé stanti: e dall'insieme delle composizioni di questo dominio certo si riceve l'impressione di un musicista

di spirito piuttosto italiano che tedesco nell'ispirazione melodica, anche se per particolarità tecniche che vedremo più sotto rivelino in certo modo l'origine germanica; il che viene confermato anche dai pezzi per cembalo, dove pur si può scorger qualche traccia di stile mozartiano (ma potrebbero essere invece elementi da far risalire a compositori italiani, ad esempio al Galuppi che fu maestro di cappella in S. Marco immediatamente prima del Bertoni). In più, aspetto tutt'altro che trascurabile a questo riguardo, l'aver composto il Mayr anche canzoni popolari veneziane conferma come la sua anima di musicista avesse messo radici in terra italica. Del resto, già da tanti elementi della sua biografia e attività è chiaro ch'egli in età matura divenne italiano d'adozione: usò la lingua italiana negli scritti, come certo l'ebbe ad usare correntemente nel discorso parlato; a Bergamo, ove abitò stabilmente dal 1802, tempo della già ricordata nomina a maestro di cappella, fondò istituzioni benemerite, sia per l'arte e la cultura che per l'umana carità, e ivi nella sua missione didattica ebbe in sorte ciò che più doveva assicurare il suo nome alla posterità, cioè di far maturare un genio come Donizetti. Infine, egli stesso ebbe ad affermare di dover essere « a tutta ragione annoverato fra gli scrittori d'Italia e non di Germania ».

E pur tuttavia, nel cercar di collocare storicamente la sua opera non si può del tutto prescindere dall'origine germanica, come già si vede dai giudizi più volte pronunciati da studiosi e fondamentalmente esatti, ove da un lato si afferma aver la sua opera teatrale rappresentato un momento di transizione tra il melodramma italiano settecentesco e l'ottocentesco, dall'altro si dice che egli operò come una trasfusione dello stile vocale e sinfonico insieme di un Gluck e di un Mozart in quello dapprima prevalentemente vocale del melodramma italiano, precorrendo così i caratteri stilistici dell'opera rossiniana; ed è chiaro che il secondo giudizio non fa che integrare e chiarire il primo. Ora, in verità, il parlare di tale momento o fase di passaggio richiederebbe riflessioni e delucidazioni che ci porterebbero troppo lontano; sì che dobbiamo qui limitarci ad osservare che il distinguere sia pur empiricamente gli elementi italiani dai tedeschi è più malagevole che non sembri, ché già da tempo s'eran venuti formando elementi d'una tradizione musicale europea: e se da un lato lo sviluppo e la fioritura dell'opera teatrale ottocentesca nelle varie nazioni portò ad accentuare caratteri distintivi tra di esse nello spirito e nella forma,

dall'altro l'opera italiana nell'insieme ampliò i propri orizzonti, sí da uscire da una forma, per cosí dire, di particolarismo stilistico che era un po' anche una limitazione formale e, per intima implicazione, altresí estetica e spirituale, e che l'aveva caratterizzata per oltre un secolo.

Con questo, ci si deve certamente guardare dall'attribuire ad un solo individuo la funzione d'un trapasso e svolgimento stilistico cosí complesso, tanto piú che circa contemporaneamente al Mayr operarono musicisti quali Cherubini e Spontini, che rimangon sempre sotto ogni aspetto le figure maggiori in quel momento evolutivo della musica italiana; d'altra parte non ci si può contentare d'un generico giudizio d'insieme, che non può non essere schematico, ma occorre vedere in concreto come nelle tante opere del Mayr le suddette generali tendenze si attuino, quali frutti artistici producano. E non potendo per ovvie ragioni tirar le somme da un esame di tutte le opere, conviene prenderne qualcuna che sia per particolari contingenze piú accessibile, e considerarla da vicino, questo senza troppo tener conto della maggiore o minore fortuna che una o l'altra opera abbia avuto al suo apparire, giacché ben si sa che il basarsi su questo può in molti casi essere ingannevole; e pur nel caso presente ci sembra averne una conferma. Una delle opere infatti piú magnificate del Mayr, un tempo anzi messa sopra tutte le altre¹, fu la *Ginevra di Scozia* (rappresentata a Trieste nel 1801); ora, a giudicare almeno dai diversi pezzi staccati che abbiám potuto vedere, non ci pare veramente che essa sia superiore ad altre meno segnalate. Pezzi come il duetto « Per pietà deh non lasciarmi » suonano alquanto convenzionali, piú da settecento che da ottocento; meglio l'aria « Era felice un dí », dove c'è piú d'un presentimento della *Cenerentola* rossiniana — ma tali precursioni, come si sa, vengono facilmente offuscate da ciò che vien dopo —, e quella, breve ma accorata, « Come frenare il pianto ».

Guardiamo invece a due opere di soggetto in certo modo meno ambizioso e piú vivo, di cui un esemplare delle rispettive partiture manoscritte si conserva alla Biblioteca del Conservatorio di Venezia: *L'Elisa* (eseguita nel 1804 alla Scala di Milano e al S. Moisé di Ve-

¹ Cfr. i citati scritti dello Schmidl e dello Scotti.

nezia) e *L'amor coniugale*¹ (eseguita a Padova nel 1805). Non sono, a quanto ci consta, tra quelle messe proprio in prima linea dagli amministratori del Mayr contemporanei o posteriori; ch , oltre che di *Ginevra di Scozia*, s'  parlato pi  di *Lodoiska* (1796, poi pi  volte rielaborata), *La rosa bianca e la rosa rossa* (1813), *Medea in Corinto* (id.). Eppure, a scorrere cogli occhi quelle due partiture, si riceve l'impressione d'un discorso musicale d'una notevole vivezza e spontaneit , s  nei toni teneri che in quelli scherzosi e drammatici, s  nella parte vocale che in quella orchestrale ove i dialoghi degli strumenti, sia a s  che in unione alle voci, sono spesso densi ed efficaci, tanto da giustificare l'asserzione del Radiciotti riportata dalla Samson, ch'egli deriv  dai tedeschi, segnatamente da Gluck e Mozart, il metodo — e meglio sarebbe dir l'arte — di « far parlar gli strumenti nel dramma musicale »; e nonostante il persistere di elementi convenzionali come i lunghi recitativi secchi — ma si sa che tardarono a liberarsene anche alcuni dei maggiori operisti italiani ottocenteschi — v'  pure il senso dell'opera in musica come insieme unitario e non mera successione di pezzi anche se belli. I rispettivi brani orchestrali d'introduzione hanno entrambi scorrevolezza e vigoria, con diverso tono espressivo, s'intende. E come senso di colorito ambientale, il tradizionale convenzionalismo pseudo-classico cede qui a un'aderenza a pi  viva realt  umana che si rivela, sempre in toni distinti, sin dalle prime scene delle due opere, ove, nell'*Amor coniugale*, v'  l'efficace descrizione del lavoro di artigiano nell'aria « Gira e gira o martinello »; in *Elisa*, il sano senso della vita di montagna — compresa la drammaticit  dei suoi pericoli — nel pezzo per solo e coro « L'aura   cheta, il ciel sereno ». E questi ed altri pregi espressivi certo importano assai di pi  che non l'aver egli precorso il Rossini — che poi sia stato anche Mayr il primo non si sa — nell'uso del « crescendo » orchestrale (p. es. nell'ouverture di *Elisa*). Insomma, potremmo anche errare — e certo per essere pi  sicuri bisognerebbe provare almeno qualche pezzo con l'esecuzione viva — ma abbiamo l'impressione che queste opere resisterebbero ancora sulle scene, e rivelerebbero pi  d'un tratto

¹ Nel dorso della rilegatura di questo esemplare c'  l'indicazione « farsa », ma davvero non ci sembra che ci  risponda al carattere dell'opera, che dovrebbe piuttosto dirsi comico-sentimentale; anzi in esemplari serbati altrove essa   qualificata come « dramma di sentimento ».

singolare: non meno e in certi casi anzi più di varie che sono già state esumate d'altri autori.

Se il Mayr è stato stimato soprattutto come operista, va tuttavia riguardato anche negli altri aspetti dell'opera sua: così in quello della musica di genere sacro, al quale volle interamente dedicarsi dal 1825, sazio, caso tutt'altro che unico tra i musicisti, della vita teatrale. Anche di questo genere abbiamo sott'occhio alcune composizioni manoscritte, come due Mottetti e un *Salve Regina*, tutte e tre per sole voci e orchestra, l'ultima però senza violini. Anche qui, si nota un tratto da musicista non solo esperto ma nobile: e se pur siamo nell'ambito di quello stile « concertato » dominante ormai in Italia dal tramonto dell'età d'oro della polifonia vocale, tuttavia non v'è, come in altre opere di musicisti anche insigni, troppo aperta concessione allo stile melodrammatico: e l'espressione di questi pezzi fa correre la mente, con nostalgia di rievocazione, alle impressioni che allora ricevevano i visitatori degli ospedali veneziani — com'essi stessi a volte attestano, e tra loro sinanco un Goethe — dalle esecuzioni musicali che vi si facevano; e ciò invita a meditare sull'avvicinarsi dei gusti artistici in uno stesso luogo, in una stessa suggestiva atmosfera.

Passando poi dal genere sacro ad una forma che rappresenta come l'estremo opposto, la canzonetta popolare, ritroviamo ancor qui — anzi in un aspetto singolarissimo se pur il meno ambizioso — il musicista di garbo e di gusto: le canzonette veneziane che ci è stato dato vedere (*Bettina*, *El lavro*, *La domanda*, *Ninetta* ecc..) sono veramente assai graziose e amabili, perfettamente intonate ad un lato dello spirito veneziano che non sarà dei più profondi ma è pure tra gli essenziali del settecento italiano: e in certi tratti si direbbe quasi di sentir uno stile da opera comica, magari pergolesiano, adattato a canzonetta; come pure vi si può sentir qualcosa dell'anima goldoniana. E, in tema di canzonette veneziane, si sa che al Mayr si attribuisce la composizione di quella *Biondina in gondoleta* che è si può dir l'unica canzone veneziana che si sia mantenuta popolare, anche fuori di Venezia, sino ai nostri tempi (anche se oggi lo è già un po' meno). Che poi essa sia veramente di Mayr, lo Schmidl afferma nel *Dizionario dei musicisti* doversi tener per certo sulla testimonianza di Luigi Duprez e d'un manoscritto del 1800 non altrimenti precisato: è tuttavia da notare che Liszt, nella sua trascrizione pianistica della can-

zone (contenuta nel fascicolo *Venezia e Napoli*, appendice alla seconda serie delle *Années de Pèlerinage*) ne indica come autore il « cavaliere Perucchini »: il quale Giovan Battista Perucchini, compositore dilettante, fu pure un autore di romanze da camera e di canzonette veneziane. Tutto sommato, però, a quanto abbiamo visto delle pagine d'entrambi nel genere, lo stile ci sembra piuttosto del Mayr.

C'è poi anche da considerare l'opera del Mayr come autore di scritti d'argomento didattico (*Piccolo catechismo elementare*, *Metodo di applicatura*, ossia per le regolari e più comode posizioni delle dita sul cembalo, *Alcuni cenni sul modo di scrivere per i corni da caccia*, *Trattato per il pedale*) e storico-critici (*Cenni storici intorno all'oratorio musicale ed ai misteri che lo precedono*, *Saggio sopra l'opera in musica*, *Intorno alla storia del violino ed ai principali violinisti d'Italia*, *Saggio storico della musica, degli artisti e scrittori musicali di Bergamo*, *Brevi notizie storiche della vita e delle opere di Giuseppe Haydn* ecc...). Ben poco di tutto ciò è stato studiato: tuttavia, almeno un saggio singolare si può facilmente vedere essendo riprodotto in appendice alla orazione funebre del Finazzi, cioè le *Osservazioni di un vecchio suonatore di viola, intorno ad un articolo del sig. De Sevelignes, e sulla vita ed opere di Pier Luigi da Palestrina*, dove si discorre con calore intorno alla musica sacra, al Palestrina e alle questioni relative alla « Messa di papa Marcello ». Ora, già soltanto l'aver trattato di un tale soggetto in tempi in cui, in Italia e in certo senso anche altrove, l'opera teatrale era per dir così la parassita del gusto e della cultura musicale, è un non piccolo titolo di merito: come lo è l'aver contribuito, con la esecuzione all'« Unione filarmonica » di Bergamo da lui fondata di opere di grandi autori germanici come Haydn (« La Creazione ») e Mozart (*Requiem*), al perpetuarsi in Italia di quel senso di universalismo di cultura musicale di cui in fondo da noi restò sempre l'esigenza, se pure in qualche momento parve venir meno.

E ancora ci piace negli scritti del Mayr — e meglio sarebbe dire nella sua vita spirituale in genere — mettere in rilievo il ricorrere di un pensiero, che sarà magari elementare oltre che ingenuo, che potrà parere sorpassato dopo l'approfondimento della teoria estetica che si è avuto nell'età moderna, ma che tale in realtà non è, anche in relazione alla teoria stessa: vogliam dire la convinzione dell'intimo legame fra arte e religione, che fu nel Mayr profondamente radicata,

e che dà un senso particolare alla decisione ch'egli prese, come s'è visto, di abbandonare l'opera teatrale per la musica sacra, fatto che dev'essere inteso ed apprezzato non per una mera questione di generi, che non potrebbe più per noi essere ammissibile, ma con riferimento al gusto generale dell'opera teatrale che può sempre far naufragare l'artista che non abbia forza bastevole per resistere e reagire ad esso. Ma a parte anche questo particolare biografico, l'esigenza di quella unione tra arte e religione appare in verità sempre viva e attuale, perché pur dopo l'asserzione dell'autonomia dell'arte e del suo carattere di espressione ingenua dello spirito ecc., si è poi di nuovo imposto il problema di collegare tale espressione con la vita dello spirito nella sua totalità, quindi, in definitiva, con la religione.

Dall'insieme dunque della vita e dell'opera, il Mayr risulta come una figura di musicista ancor oggi interessante e degna di un posto onorevole nella storia dell'arte e della cultura musicale: degna innanzi tutto dell'affettuosa reverente stima che ne serbò sempre il Donizetti, il quale parlando di lui già vecchio lo disse « il Nestore dei compositori ». E per concludere, tornando alla domanda che ci siamo preliminarmente posti, cioè se valga la pena di riportare l'opera di un simile musicista alla luce d'una conoscenza più concreta, rispondiamo che ci sembra veramente di sí, anche per mostrare che il maestro di Donizetti ebbe veramente da trasfondergli qualcosa di più vivo che il corredo sia pur venerando d'una tradizione didattica.

FABIO FANO

BIBLIOGRAFIA SUCCINTA

- G. FINAZZI: *Orazione funebre - Per la solenne inaugurazione del monumento eretto alla memoria del celebre maestro G. S. M. nella basilica di S. Maria maggiore in Bergamo* (Bergamo, 1853).
- F. ALBORGHETTI e M. GALLI: *Donizetti e M., notizie e documenti* (Ivi, 1875).
- C. SCHMIDL: *Cenni biografici su G. S. M. e l'importanza della sua opera Ginevra di Scozia* (Trieste 1901); e *Dizionario universale dei musicisti*, I e II.
- C. SCOTTI: *G. S. M. - Discorso pronunciato all'Istituto musicale G. Donizetti... la sera del 20 dic. 1902 commemorandosi il primo centenario della sua nomina a Maestro di cappella di S. Maria maggiore* (Bergamo, 1903).
- H. KRETSCHMAR: *Die musikgeschichtliche Bedeutung S. Mayrs* (Lipsia, 1904).
- L. SCHIEDERMAIR: *S. M.: Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts*. 2 voll. (Lipsia, 1907-10).
- Voce di I. SAMSON in « *Enciclopedia dello spettacolo* » (vol. VII) e di H. HEUSSNER in MGG (vol. VIII).

IL « REQUIEM » DI VERDI

Quando nel 1868 morì Rossini, Verdi, com'è noto, propose di onorarne la memoria coll'esecuzione di una Messa funebre, di cui i singoli pezzi dovevano essere scritti da ciascuno dei compositori italiani più in vista. Il progetto, come si sa, per varie cause (atteggiamento inerte del direttore d'orchestra Mariani, offeso per non essere stato incluso nell'elenco dei compositori, indifferenza del Comune di Milano, rifiuto dell'impresario Scalaberni a cedere cantanti e orchestra, e altre difficoltà sulle quali è inutile ora soffermarsi) non poté essere attuato.

Alla morte di Alessandro Manzoni l'idea di onorarne la memoria con una *Messa* risorse nella mente di Verdi, che però si guardò bene dal riproporre il progetto già in precedenza fallito, ma scrisse direttamente all'editore Ricordi, ed offrì per suo tramite una propria *Messa* al Sindaco di Milano. Le onoranze funebri a Manzoni erano un fatto suo personale. Non si trattava più di un musicista al quale gli altri musicisti italiani dovessero rendere omaggio, ma di uno scrittore e poeta che Verdi amava e venerava come Uomo e come Artista, e che egli chiamava « il Santo ». Il 29 maggio 1873, giorno in cui si celebravano i funerali del Poeta, Verdi scriveva a Clarina Maffei: « Con Lui finisce la più pura, la più santa, la più alta delle glorie nostre »: commento ben notevole in un uomo asciutto, generalmente chiuso e di poche parole com'era Giuseppe Verdi! Nota pure è la vicenda del

suo incontro coll'autore dei *Promessi Sposi* e la commozione profonda che ne provò perché qui si debba ricordarla. La *Messa* l'avrebbe scritta egli stesso per intero.

Su la composizione Verdi ha già chiaro nella mente un piano preciso: « La Messa — dice — avrebbe proporzioni piuttosto vaste, ed oltre una grande orchestra ed un grande coro, ci vorrebbero anche (ora non potrei precisarlo) quattro o cinque cantanti principali ». E al Sindaco di Milano, il quale lo ringraziava per l'offerta, Verdi rispondeva che non gli si devono ringraziamenti: egli ha agito « per un impulso... un bisogno del cuore ». Esiste dunque nell'Uomo Verdi un reale stato di intensa commozione che certamente stimolò la fantasia del Musicista.

La Commissione che era stata nominata per la *Messa* in onore di Rossini nel '68, e della quale facevano parte Lauro Rossi, Alberto Mazzucato, Stefano Ronchetti Monteviti e Giulio Ricordi, aveva assegnato a Verdi in un primo momento il « *Dies Irae* », sostituito poi dal « *Libera me* ». Verdi aveva accettato senza discutere di comporre il « *Dies irae* », ed « è da ritenere — scrive l'Abbiati — che abbia cominciato a tracciarne l'abbozzo, che riapparirà poi nella *Messa* manzoniana »¹. Componendo successivamente il « *Libera me, Domine* » scriveva Verdi al Mazzucato nel 1871, « con qualche maggiore sviluppo mi troverei aver già fatti il *Requiem* e il *Dies irae*, di cui è il riepilogo nel *Libera* già composto ». Ora, *Dies irae* e *Requiem* sono due parti fondamentali della *Messa* ch'egli intendeva offrire alla memoria del Manzoni.

Il soggetto (verrebbe voglia di dire *il libretto*) lo affascina. È forse il soggetto più congeniale al suo temperamento ch'egli abbia trovato, dove non c'era da bisticciarsi col poeta: nulla da aggiungere, nulla da togliere. Scriveva il Maestro al Mazzucato: « Nella *Messa da morto* tutto è bello... Una volta, quando suonavo l'organo e accompagnavo spesso di queste messe, avevo una grande predilezione pel *Libera*. Non so se sarei ora della stessa opinione perché non ricordo più le parole ». Ma prima di mettersi a comporre la *Messa* per Manzoni non solo se ne rilesse il testo, ma ricopiò di proprio pugno testo e traduzione dell'intera *Missa pro defunctis*, ed ebbe modo di meditarlo.

¹ F. ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, vol. III p. 283, Ricordi, Milano.

Consegnato il *Libera* per la *Messa* di Rossini al Mazzucato, questi gli scrisse: « Avete scritto la pagina più bella, più grande, più colossalmente poetica che immaginar si possa ». Ed è la pagina che chiude la *Messa* pel Manzoni. Le parole del Mazzucato avevano toccato il cuore di Verdi, che forse gli perdonò antiche critiche e rivalità per l'*Ernani*. Nella citata lettera di Verdi al Mazzucato, del 1871, egli confessava: « Quelle vostre parole..., venute da un Maestro e un critico del valor vostro, hanno un'importanza grandissima ed accarezzano non poco il mio amor proprio ». E proseguiva: « Io non amo le cose inutili. *Messe da morto* ce ne sono tante, tante e tante!!! È inutile aggiungerne una di più... ». Evidentemente la tentazione di scrivere una *Messa* di più, se non fosse stata cosa « inutile », era forte. L'idea maturava in lui; forse già molti motivi musicali si affollavano nella sua mente, come gli accadeva sempre quando un argomento lo interessava e appassionava. Occorreva solo un'occasione perché la *Messa* non apparisse « una cosa inutile ». La morte del Manzoni fu la goccia che fece traboccare il vaso già colmo della sua fantasia creatrice: l'aggiunta alle tante e tante *Messe* già esistenti fu fatta: e fu un capolavoro più grande di tutti quelli del genere esistenti.

Si preoccupa dell'opinione pubblica circa la decisione presa, lui che di solito si proclama indifferente a tutto; prega Ricordi che lo tenga informato, e aggiunge: « Benedetto il contadino che nasce, mangia e muore senza che nissuno s'occupi dei fatti suoi! e noi stupidissimi zingari non possiamo fare un passo senza che sia commentato in mille modi ». Eterno scontento per ogni forma di pubblicità; eterno scontroso e geloso del proprio isolamento morale e della propria indipendenza. Nel '75, dopo i ripetuti trionfi italiani e stranieri della *Messa di Requiem* pel Manzoni, si allarmerà per la minacciata pubblicazione di un suo ritratto su la « Gazzetta Musicale » di Ricordi: « Oh povero me! — scrive all'editore — Sono tanto stanco di vedermi e di sentirmi dappertutto che darei indietro gloria, denaro, se potessi tornare nel mio nulla all'età di 24 anni! ». Cosc. che si dicono, ma a 24 anni... avrebbe ricominciato da capo a scrivere, perché la forza creatrice che era in lui lo sospingeva inesorabilmente a comporre, ed era una forza superiore alla sua volontà di resistenza.

Alessandro Manzoni era morto il 22 maggio 1873; la proposta di Verdi a Ricordi circa la composizione di una propria *Messa* per onorarne la memoria è del giorno successivo, fatta però in forma vaga:

« Io non verrò domani a Milano, ch  non avrei cuore d'assistere a' suoi funerali. Verr  fra breve per visitarne la tomba, solo e senza essere visto [che non si dovesse credere che egli speculava su la morte del Grande Scomparso per crearsi una qualsiasi pubblicit !], e forse, (dopo ulteriori riflessioni e dopo aver pesato le mie forze) *per proporre cosa ad onorarne la memoria*. Tenete il segreto! ». In verit  il buon Verdi fa un po' sorridere, perch  viene a mente la frase del Sior Lunardo nei *Rusteghi* del Goldoni a proposito del matrimonio della figlia Lucietta: « Zitto, che gnanca l'aria lo sappia! ».

L'offerta al Sindaco di Milano non fu fatta da Verdi direttamente con lettera, ma sempre attraverso a Giulio Ricordi oralmente; ed   del 3 giugno: « Io pure — dice — vorrei dimostrare quanto affetto e venerazione ho portato e porto a quel Grande... Vorrei mettere in musica una *Messa da morto* da eseguirsi l'anno venturo per l'anniversario della morte [...] credete voi che il Municipio si assumerebbe le spese dell'esecuzione? [...] Se credete la cosa possibile parlate al Sindaco; datemi al pi  presto risposta, ch  potete ritenere questa mia lettera come obbligatoria ». Ricordi (lo si pu  immaginare!) non perdette tempo. L'accettazione dell'offerta verdiana da parte del Municipio non fu per  senza antipatiche e grette opposizioni di alcuni Consiglieri di miopi vedute, i quali avanzarono pregiudiziali e obbiezioni di carattere economico e antireligioso, o meglio anticlericale (una *Messa* musicata da Verdi per costoro non era una espressione religiosa o un omaggio artistico, ma una manifestazione *clericale*!). Le opposizioni furono per  superare da una chiara risposta di Boito, il quale afferm  che « qualunque esitanza sarebbe tornata disdicevole al buon nome di Milano », e nell'ordine del giorno da lui presentato e approvato a grande maggioranza si rendevano grazie « all'illustre maestro Verdi per la sua nobile offerta » e si incaricava la Giunta « di provvedere all'esecuzione della proposta ». Era questo il primo passo del Poeta verso il Musicista da lui un giorno sventatamente offeso in un famigerato brindisi. Il Sindaco Bellinzaghi ribadiva con fermezza il pensiero di Boito dichiarando di accettare l'offerta di Verdi « con riconoscenza e con plauso ».

Varata l'accettazione coi ringraziamenti del Sindaco a Verdi, questi com'era suo costume quando aveva preso un impegno, si mise subito al lavoro. Ne abbiamo conferma da una lettera della moglie Giuseppina dell'agosto 1873 a Ricordi, nella quale dice: « (fra noi) [sempre il

solito segreto misterioso al quale è necessario che anch'ella si attenga per non urtare l'ombrosità del marito Musicista], Verdi lavora lieta-mente alla Messa; è in buona vena », e l'ultima frase è di felice auspicio. Nel novembre Verdi stesso a proposito della composizione della Messa dichiara: « Prima d'andare a Genova almeno vorrei finire la parte creativa ». E alla Waldmann il 3 dicembre: « Io sto lavorando alla Messa, a cui Voi prenderete parte, come spero ardentemente ». Scrivendo la parte solista del mezzo-soprano egli ha dunque presente un particolare timbro e una precisa estensione di voce: quelli della sua grande « Amneris ».

Il lavoro doveva essere ben intenso se Giuseppina poteva scrivere l'8 gennaio del '74 a Cesarino De Sanctis: « Verdi lavora alla sua Messa e sorte pochissimo ». Il 24 febbraio Verdi, scrivendo al Du Locle, dichiara: « Io lavoro alla mia Messa e proprio con gran piacere. Mi pare d'essere diventato un uomo serio e di non esser più il pagliaccio del pubblico ». Sotto lo stile scherzoso si avverte la soddisfazione per la serietà, per la novità e la nobiltà dell'opera che sta creando, bella, potente più di qualunque altra precedente opera sua. La lettera è del febbraio '74; è dunque certo che la Messa non fu composta in tre mesi soltanto, come credeva il De Sanctis scrivendo alla moglie del Maestro: « Nessuno vuol credere che questo capolavoro si sia composto in tre mesi! ». Il 7 marzo Verdi medesimo comunicava da Genova all'amico Piroli: « Io sono qui dai primi dell'anno e non ho fatto altro che scrivere note sopra note a maggior gloria di Dio, e forse per futura noia del prossimo ». Una vera inarrestabile febbre creativa! Ancora una volta il Maestro fa dello spirito, ma probabilmente egli è il primo a non credere a questa *boutade*. « Ma sia come si vuole — prosegue — la musica è ormai finita, e sono contento d'averla fatta ». E se si proclama « contento » lui, è segno che la coscienza lo accerta della bontà dell'opera compiuta; e viene in mente la biblica affermazione della Genesi: « Veditque Deus cuncta quae fecerat: et erant valde bona ».

Però finita, in realtà, la Messa non era. Possibile che l'« inconten- tabile » non ci tornasse sopra? Tanto che il 17 aprile, ancora al Piroli, Verdi scrive: « In questi ultimi tempi sono stato proprio molto occu- pato e preoccupato [preoccupazione dovuta forse al timore di non finirla in tempo] per quella *Diavola di Messa* la quale finalmente è finita », e precisa: « finita però soltanto *da ieri!* ». Si può dunque ac-

cettare la data del 16 aprile 1874 come conclusiva della composizione e strumentazione della Messa, salvo forse qualche ritocco qua e là, e la sostituzione di una « fuga » sul *Liber scriptus* con un « a solo », il che però avvenne solo nel 1875. Infatti è il 21 febbraio di quest'anno che Verdi scrive alla Waldmann: « Io avrei intenzione di levare la prima Fuga sul *Liber scriptus* e rimpiazzarla con un *solo* per voi ». E il 27 dello stesso mese: « Io v'ho scritto, come sapete, un *solo* nel *Dies irae* sulle parole *Liber scriptus* ». Parrebbe dunque che la composizione di questo solo fosse da collocare tra il 21 e il 27 febbraio del 1875. Ma non è così. Infatti da una lettera di Verdi a Ricordi del 31 gennaio 1875 il *Liber scriptus* per la Waldmann risulta appunto *spedito* in tale data, con la raccomandazione di farlo eseguire a Londra e in Germania. « Se ciò non fosse — aggiunge — vorrei andasse a monte anche l'affare di Londra e Parigi », il che prova quanto il pezzo nuovo gli premesse, e come fosse ben persuaso di avere con esso migliorata sensibilmente la *Messa* in un punto importantissimo del *Dies irae*, che forse gli pareva indebolito dal carattere anonimo e scolastico di una « fuga ». Su la quale però nulla possiamo dire in quanto non ne resta più il manoscritto. Poi il 5 marzo 1875 Verdi precisa alla Waldmann che l'*a solo* nuovo « È facile, facilissimo come *nota* e come *musica*, ma sapete — aggiunge — che vi sono sempre delle intenzioni su cui bisogna pensarci. Nulla di più facile, per esempio di quelle quattro note del basso: 'Mors stupebit', eppure tanto difficili a dirsi bene ». E, avverte subito, non può essere buon *interprete* della *Messa* (e in generale di ogni opera verdiana) chi non penetra e non si studia di realizzare queste *intenzioni* strettamente legate in modo evidente alla drammaticità del testo e allo spirito delle frasi e delle parole.

* * *

Ed ebbero inizio altre preoccupazioni: quelle per l'esecuzione, a cominciare dalla scelta dei solisti. S'interessa del basso Giulio Petit, che vorrebbe ascoltare nel *Faust*, e del quale pensa che « potrebbe forse servire per la *Messa* ». La Stolz è sicura, ma la Waldmann è invece impegnata a Firenze per un'*Aida*, e l'impresa fa difficoltà a lasciarla libera. Scartata risolutamente come « una profanazione » la proposta di prorogare l'esecuzione della *Messa* a una data poste-

riore a quella dell'anniversario della morte del Manzoni, Verdi prega Ricordi di insistere presso l'impresario di Firenze per avere la Waldmann, « mezzo soprano piuttosto contralto », come la definisce Verdi. Preme con calore per averla: « È cosa — dice — cui tengo molto, molto, molto ». Egli certamente ha scritto la parte del soprano e del mezzo-soprano pensando alle qualità vocali della Stolz e della Waldmann. Perciò insiste affermando che « se non si tratta dell'*Aida* si tratta però di cosa che artisticamente ha uguale e forse maggior importanza ». L'impresario fiorentino alla fine comprese e si piegò.

Poi ci furono da superare le difficoltà opposte dal clero a lasciar cantare le donne in un tempio cattolico. Ma, di fronte al nome di Verdi e a quello più sicuramente cattolico del Manzoni, anche questo vecchio pregiudizio venne superato, pur con qualche difficoltà. Per l'orchestra raccomanda a Ricordi di far avere « un buon posto perché è suonatore che conta » al violinista Ferdinando Pinto, che viene appositamente da Napoli e s'è offerto di suonare *gratis* pur di prendere parte allo storico avvenimento. E aggiunge: « manderei al Diavolo tutto piuttosto che avere un'esecuzione insufficiente ». Infine, e non ultima per importanza, viene la ricerca della chiesa più idonea dal lato acustico. Il Cantù aveva suggerito, ma soprattutto per ragioni storiche e artistiche, la chiesa delle Grazie. Dopo attente osservazioni questa proposta venne scartata, e Verdi scelse la chiesa di S. Marco.

E cominciarono le prove; tardi quelle del coro, secondo Verdi, il quale scriveva a Ricordi il 26 aprile '74 lamentandosene, e avvertendolo che « vi sono intendimenti di espressione, e soprattutto di carattere [i soliti *intendimenti* così importanti e spesso, anche oggi, così trascurati!] che non sono tanto facili », perché « non bisogna cantare questa *Messa* come si canta un'opera, e quindi i coloriti che possono essere buoni per il Teatro non mi accontenteranno affatto. Dicasi così degli accenti etc. etc. ». Ecco qui adombrato l'errore, che gli venne apposto come un'accusa, della « teatralità » dipendente dunque, secondo Verdi, principalmente dall'interpretazione.

Egli prospetta inoltre « la difficoltà dell'insieme delle grandi masse », del collocamento dell'orchestra, e di altri fatti improvvisi e imprevedibili « che non si vedono in questo momento ». Ma i cori soprattutto lo preoccupano assai, e lo scrive anche al Du Locle il 10 maggio '74, in vista di una prossima esecuzione della *Messa* a

Parigi: « I cori sono impegnati molto e sono piuttosto difficili. È necessario che il Maestro dei Cori sia un forte musicista più di quello che ordinariamente sono i Maestri dei Cori ». Anche qui è evidente ch'egli fa distinzione tra cori e cori: quelli del *melodramma* da un lato, e quelli sacri della *Messa* dall'altro. Ed è evidente che la nuova composizione gli preme più di tutte le sue opere precedenti, e le preoccupazioni per le esecuzioni all'estero furono altrettanto grandi e forse maggiori che per la prima di Milano, sia per i solisti che per le masse e, dove non era lui in persona, per i dirigenti e gli istruttori. « Quando si tratta d'arte e di esecuzione — scriveva, ancora nel '79, a Ricordi — io non scherzo mai, e benché vecchio prendo tutto sul serio ». Il 6 maggio '74 Giuseppina conferma a Cesarino De Sanctis che « le prove della *Messa* sono incominciate », ed aggiunge: « Parmi sia il lavoro più perfetto uscito dalla mente di Verdi ».

L'esecuzione ebbe luogo nella chiesa di S. Marco a Milano, sotto la personale direzione di Verdi, il 22 maggio 1874. Vi presero parte Teresina Stolz (soprano), Maria Waldmann (mezzo-soprano), Giuseppe Capponi (tenore), Ormondo Maini (basso), cento professori d'orchestra e centoventi coristi. L'orchestra era stata istruita da Franco Faccio, i cori da Emanuele Zarini. Il successo fu tale che tre giorni dopo l'opera fu ripetuta, sempre sotto la direzione di Verdi, con gli stessi artisti e il medesimo complesso, alla Scala. Le altre due repliche, il 26 e il 27, furono dirette da Faccio.

Al successo milanese seguirono a breve distanza quelli non meno calorosi dei principali centri musicali esteri, in esecuzioni che, più o meno, accontentarono l'Autore. La prima ebbe luogo a Parigi il 9 giugno all'Opéra-Comique. A questa ne seguirono altre cinque, accolte con entusiasmo, non ostante la debolezza della parte femminile del coro lamentata da Verdi e il fatto che il tenore Capponi fosse giù di voce. È Giuseppina che l'8 agosto 1874 scrive al De Sanctis: « L'entusiasmo di Parigi e di Milano fu indicibile, sincero, generale... e (permette una parola un poco ardita nella mia bocca) meritato ».

La prova del successo parigino si ha nel fatto che per tre anni di seguito la *Messa* si repeté, sempre con uguale fortuna. Per l'esecuzione dell'aprile 1875 Verdi scriveva a Ricordi (6 maggio): « La *Messa* va proprio bene in tutto e per tutto. Il quartetto dei cantanti

ha guadagnato di molto perché quest'anno abbiamo un Tenore che ha una voce deliziosa e giusta. Oh se fosse un artista! ». Il tenore era Angelo Masini, istruito personalmente da Verdi. Gli altri erano la Stolz, la Waldmann e il basso Paolo Medini. Questo medesimo complesso passò a Londra (1ª esecuzione il 15 maggio, all'Albert-Halle, con 1200 voci del coro istruito dal M^o Barnby), poi a Vienna (1ª esecuzione l'11 giugno, all'Hofoperntheater; coro e orchestra preparati da Faccio e diretti da Verdi). A proposito di questa esecuzione Giuseppina parla di « successo tropicale ».

Circa i giudizi, essa, molto assennatamente, scrive: « Hanno parlato [i giornali] molto dello spirito più o meno religioso di Mozart, di Cherubini, etc. Io dico che un uomo come Verdi deve scrivere come Verdi, cioè secondo il suo modo di sentire ed interpretare i testi... Lo spirito religioso e la maniera di esprimerlo devono portare l'impronta dell'epoca e dell'individualità ». Dell'esecuzione viennese Verdi fu particolarmente soddisfatto, tanto da scrivere al Piroli queste parole di lode ben rare in un uomo incontentabile com'egli era: « Migliore di gran lunga che altrove fu l'esecuzione. Che buona orchestra e che buoni cori! e come sono elastici e si lasciano ben guidare. Infine un'esecuzione che nell'insieme non si sentirà mai più ». Nel novembre dello stesso anno il *Requiem* fu ripetuto sotto la direzione di Hans Richter. A questa riproduzione il 2 novembre assistette anche Wagner; ma le sue impressioni sono rimaste un mistero. Le repliche si susseguirono dovunque, e sempre con grande successo. Il 7 giugno del '76, per la terza riproduzione a Parigi, Verdi scriveva a Ricordi questa frase significativa: « Ho potuto ottenere accenti coloriti meno teatrali che non si fa in Italia ». E di questo distacco dalle interpretazioni operistiche, che era un suo sogno, si mostrava, a ragione, ben lieto.

Ma certamente una delle maggiori soddisfazioni fu data a Verdi dall'esecuzione avvenuta a Colonia, ov'era stato invitato da Hiller per partecipare al Festival musicale del 1877, e dove la *Messa* verdiana fu eseguita, sotto la sua direzione, accanto alla *IX Sinfonia* di Beethoven. L'orchestra era composta di cento archi (legni e ottoni in proporzione, cioè circa 200 orchestrali) e 500 coristi. Il 22 maggio Verdi medesimo ne scriveva al Piroli in questi termini: « Stupenda esecuzione di massa, meschina per parte dei quattro cantanti [che erano tedeschi, e non più i suoi prediletti]. Successo eccel-

lente ». Anche al Cairo il *Requiem* fu eseguito nella primavera del '75 con pieno successo.

Fra tanti entusiasmi non mancò la farsa profanatrice. La racconta Verdi al Piroli in data 4 agosto '75 così: « A Ferrara un assassino Capo-Banda ha ridotto la *Messa* per Manzoni a grossi istrumenti militari e l'ha fatta eseguire pubblicamente in un'Arena! Potete immaginare mostruosità maggiore?! Una *Messa* da morto per *Banda* in un'Arena!!... Vi è di più: a Bologna si minaccia pure di eseguirla pubblicamente con canti e cori e Piano-Forti!! ». E ci furono pure tentativi di eseguirne pezzi staccati; per esempio l'*Agnus Dei*. Hiller voleva includere questa parte della *Messa* nel terzo concerto del Festival di Colonia. Verdi correva ai ripari mostrandosi malcontento (lettera a Hiller del 18 aprile 1877) e suggerendo l'esecuzione del *Quartetto d'archi*: « Pourquoi — scrive — ne pourroit-on pas exécuter le *quatuor* qu'on a exécuté à Paris le printemps dernier?... Il faudroit faire redoubler chaque instrument par 10 ou 12 ». Il che vuol dire che Verdi considerava questa composizione non tanto un *quartetto* quanto una piccola *Serenata per archi*, prevalendo in lui una sensibilità più orchestrale che quartettistica; e vuol pur dire che non riteneva poi quest'opera disprezzabile e indegna del proprio nome, né di comparire nell'importante Festival di Colonia.

* * *

La *Messa di Requiem* nasce tra l'*Aida* (1871) e l'*Otello* (1887); non deve dunque meravigliare se reca tracce sensibili delle costruzioni polifoniche, dello stile e di particolari cadenze proprie dell'opera precedente, e tracce altrettanto sensibili del profondo travaglio di rinnovamento tecnico ed estetico che porterà il Musicista, attraverso alle esperienze dei rifacimenti geniali del *Simon Boccanegra* (1881) e del *Don Carlo* (1882) alle supreme conquiste di *Otello*, di *Falstaff*, del *Te Deum* e dello *Stabat*. Si deve pure ricordare che nell'anno che precede la composizione della *Messa*, così ricca di particolari sinfonici e strumentali vivi, nuovi e precursori, Verdi, in un momento di resipiscenza, scriveva un *Quartetto d'archi* di gentile ispirazione e di elegante fattura, in cui si osservano perfino motivi e architetture che ritroveremo, circa vent'anni dopo, nel *Falstaff*.

Libro da me G. Verdi

Macbeth

1844 Verdi

Preludio

STABILIMENTO
NATIONALE PRIVILEGIATO
di Calcografia, Copisteria e Tipografia musicale
GIOVANNI RICORDI
EDITORE DELL'OP. CONSERVATORIO
proprietario della musica degli I. I. R. A. G. G. G.
MILANO
nella propria Casa Contr. degli Orsionari N. 170.

Con Deposito
per la vendita in dettaglio
nei locali sotto il portico
a fianco
DELLA TRATTA ALLA SCALA



9182



Frontespizio della partitura ms. del *Macbeth* di G. Verdi, che servì per la prima rappresentazione assoluta (Firenze, T. Pergola, 14 marzo 1847). In alto, a destra, la dichiarazione e la firma autografe del Maestro.

(Bibl. del Conservatorio di Firenze)

Non ripeteremo la solita inchiesta su la religiosità e la cattolicità di Verdi. Era credente Verdi? A nessuno è dato « di leggere nei cuori che Dio sol può vedere », come dice Filippo II, e d'altra parte, confessioni esplicite sue non ce ne sono. Tuttavia, se per onorare Manzoni, Verdi non ha pensato a musicare, supponiamo, l'*Adelchi* o a trarre un ennesimo libretto dai *Promessi Sposi*, se non ha pensato a una Cantata ma a una *Messa cattolica* non lo avrà fatto solo perché cattolico era il Manzoni. Verdi, moralmente così sensibile, avrebbe certamente avvertita la sconvenienza e l'irriverenza della cosa e respinta l'idea. D'altra parte nella *Messa* di Verdi l'identità fra uomo e artista, fra sentimento religioso ed espressione musicale appaiono così totali e sinceri da non poter lasciare dubbi su l'esistenza in lui di una fede profonda, anche se pubblicamente non confessata. E su questa mancata confessione occorre sempre tener presente la sua estrema gelosia per quanto riguardava i propri sentimenti più intimi. Verdi fu coerente: ha sentito da artista e da credente, in perfetta unità e accordo tra fede e fantasia.

Nella *Messa* tutto è, come di consueto, essenziale. In essa Verdi rimane fedele al proprio aforisma: « io non amo le cose inutili ». Non si propose, naturalmente, di scrivere una *Messa* in stile liturgico, come non se lo propose per il *Te Deum* e per lo *Stabat*. Amava e venerava Palestrina, ma si guardava bene dall'imitarlo. Giuseppina diceva bene: « Verdi deve scrivere come Verdi ». Egli era drammaturgo, e come tale leggeva e sentiva anche il testo della *Missa pro defunctis*, che è, in realtà, drammaticissimo. Terrore e pianti, spasimi e angosce, invocazioni e preghiere: tutto è spinto verso un'espressione musicale in cui si sviluppano contrasti apertamente drammatici, il che non significa teatrali. E abbiamo visto bene com'egli era lieto di avere ottenuto in Francia un'interpretazione che si scostava per accenti e intonazioni vocali da quelle italiane che più facilmente scivolavano per inveterata consuetudine verso il teatro.

La *Messa* pel Manzoni non è dunque opera teatrale, ma drammatica, anzi tragica, sì, e in modo potente; ed è opera, profondamente umana, poiché al centro dell'attenzione del musicista è sempre l'uomo con le sue colpe e i suoi rimorsi, coi suoi dubbi e le sue speranze, col suo fatale cedere al male e il suo istintivo anelito di redenzione e di salvazione. O forse, in un senso tutto particolare, è anche « teatro » questa *Messa*, ma secondo una insolita concezione del tea-

tro, che dilata i modesti limiti del palcoscenico fino ai confini dell'Universo, con una supposta scena smisurata che dalla superficie terrestre della valle di Giosafat, da cui si vedono tombe scopersiarsi e un macabro risorgere di scheletri rapidamente e miracolosamente rivestiti delle loro carni, scende verso gli abissi infernali da cui erompono rosse vampe divoratrici, e si aderge verso le infinite eccelse e remote sublimità del Paradiso che sembra irraggiungibile. Un teatro dove il maggiore « personaggio », invisibile ma presente sempre, accanto e al di sopra delle Anime sbigottite e imploranti, è il « Rex tremendae majestatis ». Argomento del dramma il « processo » all'umanità e il giudizio inappellabile alla soglia del mistero d'Oltretomba. Non è dato conoscere quale sarà la sentenza del Giudice supremo, certamente severa ma giusta, di una giustizia che non esclude però la pietà. E la tragedia rimane sospesa nelle ansiose e affannose invocazioni « Salva me », « Libera me », « Voca me cum Benedictis! ». Il Paradiso è un'aspirazione ardente che si leva avvolta e quasi sommersa dal terrore di non poterlo raggiungere e di dover precipitare « in ignem aeternum ».

Verdi si è elevato dal palcoscenico dove si cantano le umane « verità inventate » al « Teatro » della Verità eterna, della *Verità assoluta*. La *Messa di Requiem* è il poema tragico della coscienza umana davanti al « Judex » che tutto vede e pesa, e alla cui sentenza nessuno può sfuggire.

C'è nella *Messa*, non nominato, anche un « narratore » che a tratti emerge descrivendo il clangore delle trombe che destano i morti, il pianto delle Anime tremanti nella « Lacrymosa dies illa », che ci dice lo stupore sgomento della stessa Morte e della Natura alla vista dei defunti risorti, che annunzia con maestà di accenti solenni e di terrore l'arrivo del « Rex » e lo spalancarsi fatale del « Liber scriptus... in quo totum continetur ». E c'è, personaggio-folla, costituito da genti di ogni nazione, di ogni lingua e di ogni tempo, l'umanità da condannare o da salvare, che trema e implora ora con umili accenti, ora con alte invocazioni, o che urla disperata e terrorizzata o esulta con le grida di « Sanctus, Sanctus! », quasi dimentica del luogo e dell'ora, e perciò nel suo entusiasmo più umana e terrena.

Ascoltando la musica si può quasi anche pensare che ci siano tra la folla i personaggi, colpevoli o innocenti, delle opere di Verdi, tanta è la coerenza del suo stile: Nabucco, invaso da sacrilega follia;

Silva, implacabile nell'odio; Azucena, vendicativa e ossessionata dallo spavento del rogo; e il Conte di Luna, col suo furente amore che non perdona a rivali, e Violetta dalla vita frivola e dall'alta passione redentrice; e Rigoletto, perfido buffone sublimato dall'amore paterno; e Filippo II, spietato e infelice; e Amneris gelosa, e Otello fiero e disumano, e Jago malvagio, e Falstaff cinico e fatuo, e Fenena innocente, e le Eleonore perseguitate dal destino e piangenti, e Gilda ingenua ed eroica, e Desdemona casta e fedele, e Aida innamorata e dolente, col suo sogno incantato di vergini foreste. Figure di fiaba o di leggenda che sembrano acquistare qui una loro nuova e reale esistenza. E passarono forse nella memoria di Verdi anche, personaggi amati ma non musicati da lui, Lucia e Renzo Tramaglino, Don Abbondio e il Cardinale Borromeo, il Griso e Perpetua, l'Innominato e Don Rodrigo, Fra Cristoforo e il Conte Attilio, non più figure di romanzo ma esseri vivi e reali.

Fra le invocazioni e le preghiere delle masse corali, ogni tanto una voce si leva più alta e più in pena delle altre, sola, a implorare « Voca me! » con struggente sofferenza, con penetrante smarrimento e con fidente speranza; e sembra che tutto il dolore umano si concentri e si esprima in lei.

* * *

Le forme usate da Verdi per il *Requiem* sono apparentemente le medesime usate per le opere: arie, duetti, concertati, cori, recitativi, e in più due fughe: il « Sanctus » e il « Libera me ». Ma la struttura di tali forme è mutata. Hanno persa ogni stroficità; e la forma si è pure sciolta, e segue il senso drammatico o lirico del testo con espressione e intensità trasfiguranti. Forme che sembrano derivare da una felice fusione del recitativo strumentato coll'arioso in un più libero e nuovo sviluppo. E ciò muta anche la sostanza musicale melodica e armonica, che appare di una potenza espressiva nobilmente drammatica e altamente religiosa. Ha origine così un numero indefinito di forme nuove a ritmi continuamente differenti a seconda del testo.

L'ispirazione è passata al vaglio di un'autocritica severa, mirante alla maggior perfezione possibile di stile, di tecnica e di espressione. Anche quei motivi che sembrano nascere stentati acquistano tosto,

durante lo sviluppo, vigore e calore. Da questo scrupoloso controllo, unito alla più amorosa attenzione, con la coscienza dell'altezza del soggetto sacro che aveva intrapreso a musicare, e col pensiero certamente fisso alla memoria venerata del Grande che Verdi intendeva onorare, è nato il capolavoro. Il proposito era questo: essere degno di Lui! E fu raggiunto.

Qui non vi sono più le « parole sceniche », ci sono però le « parole auguste » e le « parole tragiche » dei testi sacri, e l'audacia di una visione che ha per soggetto il più grave e solenne avvenimento dell'al di là. « Tutto è azione e rappresentazione nella *Messa* — scrive l'Abbiati — perché tutto vi è dramma, espressione di dramma. Il dramma dei morti che attendono sgomenti il giudizio supremo »¹.

Di fronte a una composizione divenuta oramai popolare come le maggiori opere del Maestro, non sembra il caso di soffermarsi a farne un'analisi minuta. Può essere tuttavia opportuno accennare, per sommi capi, almeno ai valori musicali principali della *Messa*. Il colore fondamentale, che risulta evidente fino dalle prime note e che la tinge di sé da capo a fondo, è la profonda tristezza che, del resto, è sempre stata una delle caratteristiche più appariscenti dell'Uomo-Verdi e dell'arte sua. Quella tristezza penetrante che colpisce nel suo sguardo nei quadri del Boldini e nel busto del Gemitto; tristezza che nella *Messa* diviene tragica inconsolabile disperazione. Però il vecchio leone non abbandona l'antico amore per i colori intensi e per forti e rapidi contrasti. Ascoltate come sprofonda cupa e severa la frase dei violoncelli con cui si inizia il *Requiem*, e come dal buio opaco sale e si inciela tosto fra le rotte e ancora incerte voci della preghiera per i defunti, « *Requiem aeternam* », mormorata « sotto voce, il più piano possibile », quasi per non turbare il silenzio della morte, seguita dai gementi: « *dona, dona eis, Domine* ». La dolcezza della prece per i defunti si interrompe per dar luogo al vibrante fugato del « *Te decet hymnus* », e riprende soave per sciogliersi negli ampi svolgimenti del concertato esultante e insieme patetico del « *Kirie* ».

E subito, a contrasto con la tristezza e la pace severa e dolce delle preghiere precedenti, ecco prorompere la violenza apocalittica del « *Dies irae* »: visione di grandiosità e potenza michelangiole-

¹ F. ABBIATI, *op. cit.*, vol. III, p. 698.

sche. Un trasalimento pauroso e folle, uno scatenarsi irruente e vorticoso di suoni come l'irrompere di forze primigenie, e un urlo prolungato e cromaticamente lamentoso delle voci e dell'orchestra all'annuncio del giorno fatale in cui « solvet saeculum in favilla ». Questo immane urlo disperato, questo spaventoso cataclisma sonoro, non è nuovo all'arte verdiana. Possiamo riconoscerne i precedenti, per esempio, nell'urlo violento del finale del 1° atto de *I Lombardi*, « Mostro d'averno orribile », e nel finale del 1° atto del *Macbeth*, « Schiudi, inferno, la bocca ». Ma, del resto, come rettamente osservò Giorgio Vigolo, « in ogni opera di Verdi, c'è sempre sotto un 'Dies irae', un 'Ingemisco', un 'Lacrimosa' e infine un terribile 'Mors stupebit' »¹, tanto è coerente la sua coscienza d'artista con la sua visione drammatica e religiosa dell'esistenza. Lo sconvolgente spavento del « Dies irae » diverrà un motivo fondamentale della *Messa*, e ricorrerà perciò più volte, all'improvviso, come un implacabile ammonimento con i suoi sussulti di finimondo e le sue spire di fiamma. Le voci sembrano soffocare di terrore alle parole « Quantus tremor est futurus » su le buie rime in *u* di *futurus, venturus, discussurus*; come più oltre *dicturus, rogaturus, securus*. E di queste *u* ricorrenti con frequenza, certamente voluta, nelle rime dell'intero componimento, Verdi seppe servirsi per diffondere una tinta più cupa sulla musica.

Le trombe ridestano i morti coi loro squilli fatali, coi clangori che si diffondono in un crescendo imperioso e pieno di minaccia, con un senso smisurato di spazialità, per interrompersi d'improvviso in un nuovo urlo terrificante. Che la Natura rompa le sue leggi è così inaudito che « Mors stupebit », le quattro note « così difficili da dirsi bene » per rilevare con la voce del basso, fra i brevi sussulti ritmici e le pause significative dell'orchestra, il senso di sgomento e di sorpresa in esse contenuto. Sorpresa e sgomento che promanano anche dalle parole « Nil inultum remanebit » del movimentato e drammatico « Liber scriptus », lasciate cadere lente, cariche di fatalità fra lunghe pause e sommessi richiami al « Dies irae ». L'animo rimane sospeso innanzi al destino futuro che attende i risorti.

¹ G. VIGOLO, *Il « Requiem italiano »*, in « Giuseppe Verdi », *La Regione Emilia-Romagna*, n. 9-12, 1950, Cappelli, Bologna.

I gemiti degli oboi e i sospirosi lamenti del fagotto commentano il perplesso interrogativo del « Quid sum, miser, tunc dicturus ». Ma all'apparire del « Rex tremendae majestatis » fagotti, tromboni, violoncelli e contrabassi scandiscono un tema di terribile forza e imperiosa maestà, mentre il coro ripete sottovoce con timore le parole che ne annunciano l'arrivo, e invoca ripetutamente, con forza sempre crescente: « Salva me! », in un'ascesa in cui le voci sembrano voler scalare il trono divino, e far ressa e scavalcarsi fra loro in una fretta zelante che non è però desiderio di sopraffazione, ma fa pensare alla fretta delle anime dell'*Inferno* e del *Purgatorio* dantesco e al loro vivo desiderio di non indugiare nella loro espiazione, qui divenuto la santa fretta di salvarsi:

*« ché la divina giustizia le sprona
sí che la tema si volge in disio ».*

Il « Recordare », in forma di duetto fra soprano e mezzo-soprano, svolge il concetto raffinatamente, anche se rispettosamente, avvocatistico, che l'uomo è la causa prima dell'esistenza di Dio, (« sum causa tuae viae... ne me perdas ille die »), argomento a difesa che vien suggerito musicalmente con dolcezza umile. Non meno avvocatistico è, nell'« Ingemisco » il ricordo che Gesù perdonò alla peccatrice Maria Maddalena e al ladrone che sulla croce si pentì del male commesso: precedenti notevoli della pietà e bontà divina che il giudicando osa umilmente ricordare, non potendo negare le proprie colpe, nell'interesse della propria difesa. Musicalmente l'aria (per tenore) procede con sommessa devozione, arricchita e abbellita da un episodio pastorale di una commovente grazia (« Inter oves locum praesta ») che l'oboe deliziosamente canta sotto il tremolo acuto dei violini in un'atmosfera idillica di rara e squisita poesia.

Il « Confutatis maledictis » spalanca la porta rovente dell'*Inferno*, e poscia quella celeste del Paradiso, la prima con gli accenti veementi della maledizione, la seconda con la serena austerità della preghiera « Oro supplex ». Questa preghiera contiene, oltre a un falso bordone, una successione di 5° parallele che furono a suo tempo oggetto di famose quanto inani critiche. All'« Oro supplex » segue, dopo un nuovo scatenamento (è già il terzo) del « Dies irae », il « Lacrymosa », il cui maggiore interesse, più che nel largo canto pate-

tico (che corni fagotti e violoncelli, poi successivamente oboi e clarinetti, e alla fine fagotti violoncelli e contrabassi fanno proprio con un senso di profondo abbattimento) sta nei singhiozzi e nelle sincopi ascendenti degli oboi e del mezzo-soprano, e nei gemiti dei violini e del soprano che fanno di questa pagina uno dei più sconsolati lamenti che l'umanità abbia mai ascoltato. Pianto di rimorso, di dolore e di timore che si leva con l'abbandono di una fervente preghiera, la quale non ha davanti a sé che la sola speranza nella bontà divina.

La preghiera « Domine Jesu », che si apre con lo spirituale respiro dei violoncelli e la dolce risposta dei legni, si svolge su una frase devota e appassionata dei fagotti e violoncelli; frase che un violino solista riprende in un episodio centrale con eterea soavità nelle note sovracute e la imparadisa. Questa frase è poi cantata nella chiusa dagli oboi, clarinetti e archi all'ottava, per passare ai violini in sordina, poi al clarinetto, e infine ai violoncelli e contrabassi, estinguendosi nelle note profonde « come per acqua cupa cosa grave ». Pagina incantata per alta bellezza di idee melodiche, di scrittura, di religiosità, e per la ricchezza, varietà e poesia dello strumentale.

Il « Sanctus » esplode con gli squilli delle trombe con vivace e impetuosa esultanza, e dà luogo a una gioiosa « fuga a due cori e doppio soggetto », solcata nel « divertimento » da un'oasi di inefabile delicatezza all'esclamazione: « Hosanna », e, su la fine, straripante verso sonorità enfatiche, se proprio non teatrali; momento di abbandono a un entusiasmo totale. Ma in questo, come in pochi altri casi, non è la religiosità della *Messa* che si inchina al teatro, bensì, come in tanti momenti di opere verdiane, è il teatro che si eleva verso un superiore senso di euforia religiosa.

A questo « Sanctus » così gagliardamente festoso segue quella che è forse la più bella pagina della *Messa*, una delle più alte e devote ispirazioni uscite dalla mente di Verdi: l'« Agnus Dei ». Il canto, esposto a voci sole (soprano e mezzo-soprano) è di una purezza di linea e di una castità espressiva indicibili. Alla prima esposizione, in *do magg.*, ne seguono tre altre che vedono alternarsi le due voci soliste femminili al coro, e costituiscono delle vere e proprie « variazioni strumentali ». Nella prima il coro canta coll'orchestra (clarinetti, fagotti e archi), che espone lo stesso motivo delle voci per

ottave, senza armonie. La seconda variazione è affidata alle due voci soliste femminili che espongono il motivo in *do min.* su un contrappunto a note staccate dei flauti e dei clarinetti e su le armonie delle viole e dei violoncelli. Segue una replica della chiusa in *do magg.* insieme all'orchestra (legni corni e archi) per disegni armonizzati. Nella terza variazione in *do magg.*, soprano e mezzo-soprano sono accompagnati da un delicato aereo ricamo di tre flauti che sembrano diffondere vaghe tinte di oro e azzurro. La replica della chiusa, fatta dal coro nella stessa tonalità, è accompagnata da contrappunti dei violini e armonie dei legni e dei corni. Alle ultime tre battute partecipano anche le due voci soliste. La chiusa dell'« Agnus Dei » alterna una frase discendente dei tenori, e poi dei bassi, a frammenti delle ultime due battute della melodia, e sull'accordo finale i violini salgono per 5° e 6° a un accordo sovracuto isolato, concluso da accordi bassi e gravi a distanza di tre ottave. Finale del preludio di *Aida*, si dirà: tocco « profano ». Ma conviene pure pensare che anche in *Aida* si tratta di due anime che « volano al raggio dell'eterno dí », proclamando che per loro « si schiude il ciel ». Gli accordi aerei ascendenti del *Requiem* cattolico e quelli della morte dei due personaggi pagani simboleggiano, involontariamente, un'unità di visione e di aspirazione celestiale. Comunque, questo *Agnus* è un gioiello di espressione casta, paradisiaca, un capolavoro di finezza tecnica e di gusto strumentale.

Ma non è solo in questa pagina della *Messa* che l'orchestrazione appare levigata e studiata con amore, direi con preziosità. Tutta, tutta la partitura della *Messa di Requiem* è curata allo stesso modo. Una partitura che è un modello di perfezione per la sapienza amorosa che l'Autore vi ha prodigato ovunque, per la dosatura e l'equilibrio delle sonorità, per la ricerca indovinata dei timbri, per la gradazione degli effetti coloristici, per la finitezza dei particolari, per l'espressività lirica e tragica che illuminano il testo. Un tale raggiungimento è certo dovuto all'elevatezza severa della poesia sacra, ed anche, in pari misura, al pensiero costante dell'Uomo che Verdi intendeva onorare con questa sua eccezionale composizione. Verdi medesimo ebbe a dire agli amici che scriveva con piacere; e lo si capisce pensando che si era tolto, una volta tanto, dai soliti personaggi e dalle solite azioni da palcoscenico per cimentarsi in un campo per lui assolutamente nuovo e di una inconsueta elevatezza morale e religiosa. Dopo tutto, lavorando alla *Messa*, egli poteva anche consta-

tare (e questo doveva costituire per lui un'altra piacevole fonte di soddisfazione) l'intatta forza creatrice della sua fantasia e la sua perenne capacità di rinnovamento.

Le due ultime parti della *Messa* si mantengono, come ispirazione melodica, come costruzione e come strumentazione, allo stesso livello delle precedenti. Il tremolo oscillante dei violini all'inizio del « Lux aeterna » è come un brivido che riempie di luminosità eterea l'atmosfera; ma il canto funereo del « Requiem » che segue, sul rullo cupo del timpano e i ritmi tetri dei fagotti e dei tromboni, ci ripresenta l'immagine della morte in tutta la sua macabra e cupa inesorabilità terrestre, accanto alla speranza, che gli arpeggi dell'orchestra accendono, di poter salire « cum Sanctis tuis in aeternum ». L'aspirazione può sembrare audace: un accordo secco la arresta, ma l'Anima che pregava sa che non ne è degna, e si rivolge a Dio umilmente con l'unico argomento possibile e più toccante: « Quia pius es »!

E siamo all'ultima pagina: quel « Libera me » che Verdi aveva già composto per la *Messa* che doveva essere dedicata alla memoria di Rossini, e che forse avrà ritoccata e perfezionata successivamente. La voce trema nell'intonare la tragica invocazione estrema: « Libera me, Domine, de morte aeterna in die illa tremenda », e l'orchestra sussulta paurosamente al terrificante pensiero: « quando coeli movendi sunt et terra ». Un coro di oranti ripete sotto voce, come salmodiando, la prece. Ma l'Anima è in preda a smarrimento e si sente perduta: « Tremens factus sum ego, et timeo »: l'orchestra è tutta un vacillamento sbigottito come di chi cerca disperatamente e invano una via di salvezza. Ed ecco, per colmo di spavento, ricomparire ancora in tutta la sua sconvolgente veemenza l'immagine del « Dies irae ». Tutto questo non è « liturgico », sta bene, ma è però umano, e di una potenza tragica che travolge. Ancora si ode, a voci sole, la dolce preghiera che invoca pei morti la pace eterna. Ma l'Anima in pena non riesce a liberarsi dal proprio tremito angoscioso e dall'incubo pauroso, fino a che altre voci non intonano con uno slancio gioioso improvviso l'invocazione « Libera me, Domine ». Su questa nuova intonazione si svolge una « fuga » che nei suoi sviluppi sembra voler accentuare al di sopra di ogni altra emozione il sentimento di una salda fede liberatrice. Il dramma di uno si risolve nel dramma di tutti, ed è una risoluzione catartica. Gli intrecci e gli avvolgimenti della « fuga » imprime alle invocazioni un ritmo qua-

si esultante di fede e di speranza nella bontà di Dio « ch'ha sì gran braccia

che prende ciò che si rivolge a lei ».

Ma sulla fine, un'ombra di timore riappare nella voce soffocata e bassa dell'Anima in pena che ripete da sola e tremante la salmodia, alla quale il coro risponde con un'ultima invocazione sommessa, e anch'essa non priva di terrore: « Libera me! ». Così la visione si chiude con un senso di mistero, ma col cuore sospeso tra l'incubo dell'inevitabile giustizia, e la speranza nella pietà di Dio. E allo spegnersi d'ogni canto e d'ogni suono vien fatto istintivamente di pensare a Dante come per la liberazione da un incubo pauroso:

« E quindi uscimmo a riveder le stelle ».

* * *

La composizione al suo apparire fu oggetto di critiche; le stesse che furono mosse a Beethoven per la *Missa solennis* e a Brahms per il *Deutsches Requiem*: profanità e teatralità. Erano le critiche di chi avrebbe preteso che Verdi avesse seguito modi convenzionali e, mettendosi contro la propria natura e il proprio genio, avesse abbandonata ogni interpretazione drammatica scrivendo una composizione in uno stereotipato stile liturgico, astratto e spersonalizzato. Ma c'erano anche le ostilità preconcelte, come quelle di Hans von Bülow, il quale nella « Allgemeine Zeitung » scriveva: « Un'occhiata di sfuggita e di contrabbando a questa nuova emanazione del *Trovatore* e della *Traviata* ci ha tolto ogni voglia di assistere a questo Festival ». Più intelligente Brahms, che definiva « cantonata » il giudizio di Bülow, e « opera di un genio » la *Messa* di Verdi. Ma il giudizio del Bülow, spenta in lui l'infatuazione wagneriana, mutò radicalmente, tanto da sentire il bisogno di scrivere a Verdi per scusarsi. La sensibile e perspicace moglie di Verdi aveva visto giusto fin dal primo momento, e ancora nell'aprile del 1880 confermerà la coerenza immutata dell'artista con questa precisa affermazione: « non solo tu sei lo stesso uomo di genio di sei anni fa, ma sei quale mi sei apparso all'epoca del *Nabucco* ».

Vi fu un momento in cui Verdi pensò di finire la carriera con la *Messa*. Credeva forse che non sarebbe andato oltre? Infatti tra la *Messa* e l'*Otello* passarono circa tredici anni. E all'Arrivabene diceva che forse [ma c'è un *forse*] non avrebbe scritto mai più; e a Ricordi, nel '79, « è meglio finire coll'*Aida* e colla *Messa* che con un *arrangement*. Vennero invece gli *arrangements* (*Boccanegra* e *Don Carlo*), e vennero con un crescendo di potenza geniale insospettabile *Otello*, *Falstaff* e i *Pezzi sacri*!

Ma per quanto riguarda la *Messa*, mai musica raggiunse come questa l'altezza della *Commedia dantesca* e del *Giudizio* di Michelangelo. Parole di dolore e di preghiera che sgorgano spontanee allorché la memoria ricorda con spietata lucidità le colpe umane, e la coscienza trema davanti alle oscure porte dell'al di là, e non trova a proprio sostegno che la fede e la speranza in Dio. Perciò noi possiamo concludere che nella *Messa di Requiem* Verdi non solo amò, ma pianse e pregò per tutti.

GINO RONCAGLIA

GLI SCRITTI SENESI DI RICHARD WAGNER

Il 13 febbraio è scaduto l'ottantesimo anniversario della morte di Richard Wagner: il 22 maggio il centocinquantesimo della sua nascita (22 maggio 1813). Nella sua stella c'è una costante ricorrenza del numero 13, che sembra perciò segnarne misteriosamente il destino. Tredici sono i suoi drammi musicali, da *Le Fate* al *Parsifal*; il ripetersi del numero è chiaramente visibile nelle date anniversarie. Il 13 marzo 1861 è la data della prima rappresentazione del *Tannhäuser* a Parigi; il 13 gennaio 1882 quella dell'ultima pagina della partitura del *Parsifal* tracciata a Palermo; persino la Villa di Torre Fiorentina a Siena, ove egli scrisse gli articoli di cui parleremo e molte pagine della partitura parsifaliana, reca il numero 13.

Quando Wagner si trovò solo e sofferente al mattino del 13 febbraio 1883 nello studio del Palazzo Vendramin Calergi a Venezia, pieno d'ombre lunghe di secoli e di memorie, tracciò ancora sul tavolo a cui stava scrivendo le ultime parole di un periodo interrotto, in cui già sembra di avvertire uno stato di confusione: *Liebe - Tragik* (amore - elemento tragico), chiamò aiuto sentendosi venir meno, poi si riebbe; ma nelle prime ore del pomeriggio, ripreso dal male, chiudevà gli occhi per sempre.

Da due giorni stava componendo il brano letterario, che doveva costituire la quarta aggiunta al suo ultimo grande scritto teorico: *Religion und Kunst* (Religione e Arte), e cioè il capitolo: *Über das*

Weibliche im Menschlichen (Del femminile nell'umano), che rimase allo stato di rapido abbozzo.

Ormai non parlava più neanche della musica: questa aveva terminato in lui il ciclo immortale con le ultime note dell'Agape nel Tempio del *Parsifal*. Le sue preoccupazioni andavano all'umanità intera.

Avviene spesso che anche i grandi, verso il declino della loro vita, si sentano illanguidire in una sorta di pessimismo desolato. È probabilmente la sensazione inesorabile, più o meno avvertita, della solitudine della morte.

Nonostante che avesse avuto la grazia di un genio universale e di tanti successi, neanche questi erano più in grado di sollevarlo dalla prostrazione che gli procurava uno sguardo sul mondo. E concludeva nel 1879 la sua *Lettera aperta a Ernst von Weber autore dello scritto: 'Le camere di tortura della scienza'*, contro la vivisezione, esprimendo il desiderio di uscirne presto.

Però non abbandonava le speranze di una rigenerazione dell'umanità: e con il consueto coraggio del riformatore si diede ad intonare un canto di Cassandra, che prese la forma di una serie di articoli, chiaramente destinati a costituire capitoli di un nuovo volume, che avrebbe recato il titolo: *Religion und Kunst*, ma che videro la luce soltanto sui *Bayreuther Blätter* dall'ottobre 1880 al settembre 1881. Dette ancora una volta mano al suo caro Schopenhauer (che non nominava senza premettere: « unser grosser Philosoph ») e tentò di indicare all'umanità, che gli sembrava degenerare, la via della rigenerazione che il sentimento gli additava. Così venne fuori appunto quella serie di ultimi scritti, che vanno sotto l'appellativo generico di *Regenerationslehre* (Dottrina della Rigenerazione) e sono le cose più sconosciute e strane, ma anche fra le più importanti di lui. Che, se distendeva l'animo nelle immense serenità dei suoi oceani sinfoniali, non era poi sempre così tranquillo in privato. A leggere i suoi scritti teorici, dai primi agli ultimi, tracciati quasi sempre, a differenza dei poemi creativi, in prosa molto pesante, se ne deduce l'immagine di un carattere alquanto inquieto, sempre in vena di trovar male qualcosa e sempre in fervore di indicare la via della 'redenzione'.

Le sue ultime pagine, nonostante che siano venate di false astrazioni, dovute in parte a sue meno simpatiche idiosincrasie, in parte all'ingenua fede che egli, non scienziato, nutriva per le 'scoperte' di

allora, come le arbitrarie e grandiose teorie del suo grande amico, il conte di Gobineau, o quelle geobiologiche di naturalisti di dubbia autorità scientifica, sono tuttavia cose nobili e originali.

Wagner è sempre un grande spirito. Anche quando dice cose, che pochi sanno integralmente accettare, c'è sempre nelle sue parole il segno della profondità, dell'originalità straordinaria, e, in fondo, di un forte amore alla vita da parte di un gigante dell'arte, che si sentiva soprattutto profeta.

In questo senso, di un amore metafisico per la vita piena e desta, e per la divina essenza unitaria che la sostiene, possono spiegarsi certe sue accuse, e il generale disprezzo per la scienza positiva e arida del suo tempo.

Ma quanti sono oggi a sapere che negli ultimi scritti svolse fili di pensieri che ricordano le recenti predicazioni di Albert Schweitzer (che, del resto, è notoriamente grande conoscitore del pensiero e dell'opera di Wagner)?

L'uomo, secondo lui, è corrotto anche fisicamente, oltre che moralmente, perchè è malvagio e sanguinario. Non è l'unica creatura sulla terra ad esserlo; lo sono anche talune specie animali. Per quale ragione? Perchè, per condizioni avverse di vita, prodotte da rivolgimenti geologici, persero in qualche momento millenario l'innocenza originaria, cioè il senso della comunione e dell'unità sostanziale di tutto l'esistente, e caddero nel peccato di Caino. Si trasformarono così da creature mansuete in belve feroci. Anche i grandi felini, secondo certe prove scientifiche a cui prestò fede, sarebbero stati originariamente erbivori. Dell'uomo si può dire con sicurezza che non potrà mai diventare veramente buono, nel senso profondo annunciato dal Redentore (verso cui ormai andavano tutti gli aneliti di Wagner, che adorava insieme Budda, l'intuizione fondamentale del grande pensiero induista e Cristo) se non diventerà di lupo agnello, e non rispetterà non solo i suoi simili ma tutta la vita.

Per rispettare tutta la vita dovrà amare ogni creatura, evitando di tormentare e di uccidere quelle che, come noi, hanno sensi desti e capacità di sofferenza. Non può rispettare neanche la vita umana, se non per convenzione unilaterale, chi non rispetta la vita in quanto vita, l'esistenza in quanto esistenza. Altrimenti si rispettano soltanto alcune forme di vita in base a criteri di comodo o di aleatori valori, la cui valutazione è sempre soggetta a spostamenti arbitrari: e non si

coglie l'essenza del rispetto, che è senso di congiunzione, comunione e compartecipazione, cioè *Mitleid*, compassione, fondata sull'illuminazione fondamentale dell'unità e intima identità di tutte le creature e dell'universo, che sono una sola Creatura, una volta compresa la relatività delle distanze e delle divisioni spaziali e temporali.

Quanto alle conseguenze pratiche di questa intuizione, la natura offre già nei suoi frutti all'uomo e a tutti i viventi un cibo che si protende da se stesso dai rami per esserne colto, o che i viventi stessi per altri versi producono; il resto è prevaricazione e insulto all'unità della vita. Perché l'animale è soltanto una forma diversa di questa stessa nostra vita che ci fa vivi.

Quindi occorre rispetto e amore verso le creature: e soprattutto bisogna sospendere subito le vivisezioni (*Lettera aperta a Ernst von Weber*). Wagner non esitava a definire criminale l'umanità occidentale che vive sulle sofferenze dei macelli « ben lavati con l'acqua, ma grondanti sangue ». E giungeva ad immaginare addirittura una strana e grandiosa fantasia. Poichè si sosteneva (ma non ne era sicuro neppure lui) che i climi freddi esigano l'alimentazione carnea, l'umanità settentrionale, se vorrà rigenerarsi, dovrà decidersi ad abbandonare le sue terre nordiche ritornando alle beate sedi verdeggianti e opime dei paesi inondati dal sole, da cui prese le origini. Quanto alle terre rimaste così deserte, ci saranno ancora abbastanza uomini ottusi che non le vorranno abbandonare, e che si dedicheranno alla caccia, divenuta allora moralmente utile perché distruggerà gli animali selvaggi e feroci che, rimasti soli, altrimenti vi prolificherebbero.

Wagner vedeva in Gesù l'eroe divino dell'Ultima Cena, fattosi simile all'agnello macellato e dato in pasto agli uomini, onde avvolgere in un solo respiro di redenzione tutta la Creatura, sotto ogni forma vivente e respirante.

Tutta la natura attende, nell'ultimo Wagner, la redenzione dell'Agape. Kundry soffre, avvolta nell'incessante brama della schopenhaueriana volontà di vita, e attende dal Puro Folle la sua rigenerazione.

Negli ultimi scritti mistici risuonano le campane del *Parsifal* in un continuo anelito all'amore universale, teso, nella condanna di tutto ciò che è 'moderno' e perciò non cristiano, verso le braccia di Gesù redentore. Essi sono la chiave del grande poema sacro: è da essi che si intende il senso riposto del sangue che arde come un rubino in

mezzo alla notte del Tempio nella sacra coppa ove bevve il Redentore e fu raccolto il suo sangue da Giuseppe d'Arimatea, e del dono sulla mensa del corpo del Signore. Nel sacro recinto del Monsalvato ogni vita creaturale è sacra, e l'uccisione del cigno si ripercuote con tristezza per tutti gli echi della natura. Perchè sul monte, fra le cui selve estreme si leva il Tempio del Gral con la sua santa cupola, è prossima la Pasqua.

* * *

Il grande musicista voleva addirittura mettere il *Patronatverein* della fondazione di Bayreuth al servizio della causa dei vegetariani e dei soci della protezione degli animali che, insieme con le leghe antialcooliche, dovevano unirsi col movimento socialista, che era allora quasi fuori legge, nell'intento di sollevare l'umanità dai suoi errori e dai suoi dolori.

Fra le arti, nella decadenza generale delle religioni, che Wagner vedeva al suo tempo isterilite nella prassi senz'anima o nell'esteriorità meridionale, la musica — meno legata alla tentazione esteriore dell'oggetto, se libera dai formalismi cerebrali senza vita e dalla teatrale decadenza edonistica, e riportata a interiore nobiltà e spontanea purezza — avrebbe dovuto costituire, insieme alle religioni rigenerate, il culto più universale del nostro tempo, indicando coi suoi presagi agli uomini le vie della redenzione.

Contro le correnti interpretazioni parsifaliane dei biografi e dei critici affrettati, che lo accusavano, allora come oggi, di aver voluto sostituire l'arte e il teatro alla religione, la lettura degli ultimi scritti wagneriani riporta le immagini e i simboli del grande maestro al loro senso giusto; che è di assoluto rispetto dell'artista per la religione, di cui tuttavia, cioè della sua grazia, che è la grazia divina, sente piena la grande arte, presagendo le posizioni critiche, per esempio, di alcuni cattolici contemporanei. E a questa interpretazione infatti si appellano i biografi che lo videro e lo sentirono parlare, quali il Glasenapp, Hans von Wolzogen e Houston Stewart Chamberlain.

Fu l'ultimo sogno di Wagner, e fu la sua ultima grandiosa utopia.

* * *

L'opera teorica progettata da Wagner, secondo ogni verosimiglianza, doveva recare il titolo: *Religion und Kunst*. Così si chiama

infatti il capitolo fondamentale, che occupa l'intero fascicolo dell'ottobre 1880 dei *Bayreuther Blätter*. Ad esso seguirono altri capitoli: *Was nützt diese Erkenntniss*, « *Erkenne dich selbst* », *Heldenthum und Christenthum* (A che giova questa conoscenza, « Conosci te stesso », Eroismo e Cristianesimo) rispettivamente nel dicembre 1880 e nel febbraio e settembre 1881. Nell'ultimo di essi viene espressamente dichiarato che il vero eroismo non è quello della spada, come ritiene la concezione corrente, ma soltanto quello della 'compassione', e non quello perciò della conquista prevaricatrice ma dell'illuminazione dell'amore universale, che si inserisce, attraverso la compassione, nella sofferenza universale, e perciò supera ogni barriera di nazioni, di razze e di religioni, nella consapevolezza dell'unità e identità di esistenza e di valore di tutta la vita, in sè divina.

La composizione di questi capitoli, secondo la testimonianza del Glasenapp (1882) fu iniziata sotto « il sole di Napoli », e compiuta e redatta nella forma che abbiamo « nella riconquistata tranquillità di Siena ». Cioè appunto nella villa di Torre Fiorentina dei baroni Sergardi. Da cui partì anche la grande lettera programmatica intorno al *Parsifal*, indirizzata al re Luigi II di Baviera il 28 settembre 1880, che ne indicava i mistici sensi, l'intenzione di vietarne la rappresentazione nei comuni teatri, il carattere di *Bühnenweihfestspiel* (Festa scenica sacra) e terminava con la frase: « Ogni giorno mi sembra quasi di scrivere il mio testamento ».

La lettera contro la vivisezione rimonta invece al 1879, e sembra quasi dare l'avvio agli scritti seguenti.

Se si includono gli sparsi pensieri, annotati nel medesimo periodo, e il frammento iniziato due giorni prima della morte repentina, che sorprese il maestro per collasso cardiaco chino su quei fogli al tavolo di lavoro, si hanno quasi tutti i cosiddetti *Regenerationsschriften*. Ne restano tuttavia fuori alcuni altri brevi scritti, che possono considerarsi alla stessa stregua, ma di valore assai più contingente, come *Wollen wir hoffen?* (1879), *Modern* (1878) e altre cose ancora più occasionali. La loro importanza, finora assai trascurata, risiede appunto nel fatto di costituire la base di pensiero da cui fioriscono, in quello stesso torno di tempo, fra i soggiorni in Germania e in Italia, le immagini, i simboli e l'azione del *Parsifal*.

Nessuno di questi scritti è mai stato fino ad oggi integralmente tradotto in lingua italiana. Essi sono ben poco conosciuti anche in

altre lingue. A nostra cura ne appare in questo stesso anno un'edizione tradotta, con introduzione e note, presso l'Editrice Quadrato di Roma.

Sulla teoria della rigenerazione tutti i biografi recenti tacciono, oppure trascorrono rapidamente senza sostarvi. Ma la sua importanza per la comprensione del fondo umano dell'arte wagneriana è palese. Per trovarvi riferimenti sicuri, convincenti e degni tutt'ora di lettura bisogna rifarsi ai biografi, che conobbero ancora personalmente Wagner. E cioè alle belle e affettuose *Erinnerungen an Richard Wagner* di Hans von Wolzogen (Leipzig, Reclam), alla prima grande biografia di Wagner di Carl Fr. Glasenapp: *Richard Wagner's Leben und Wirken* (Leipzig, Breitkop & Härtel, 2° ed. 1882, Vol. 2°) e soprattutto alla trattazione sistematica che si trova nella classica biografia di Houston Stewart Chamberlain: *Richard Wagner* (2° capitolo: *Richard Wagner's Schriften und Lehren*); di cui esiste una traduzione italiana curata da noi stessi dalla 9ª edizione del Bruckmann di Monaco e apparsa presso i Fr. Bocca, a Milano nel 1947 senza che noi avessimo licenziato le bozze, incredibilmente carica dei più inimmaginabili errori di stampa e di testo.

Ma già durante la pubblicazione degli scritti wagneriani, e poco dopo, uscivano commenti ad essi. Iniziavano con la serie di capitoli di Robert Springer: *Richard Wagner's regenerationsidee* (1880) e continuavano con scritti di Ludwig Schemann ed altri, tutti editi sui *Bayreuther Blätter*. Il fascicolo di febbraio del 1881 portava addirittura un supplemento del Dr. med. Rich. Nagel: *Der wissenschaftliche Unwert der Vivisektionen in allen ihren Arten*. Se lo scritto di Springer recava i riferimenti classici degli autori che avevano trattato della necessità morale del vegetarianismo, gli altri si occupavano soprattutto della filosofia wagneriana. Si registrano: Hugo Dinger: *Die Weltanschauung Wagners in den Grundzügen ihrer Entwicklung*, Leipzig, 1892; R. Lück, *R. Wagner und Ludwig Feuerbach. Eine Ergänzung der bisherigen Darstellungen der inneren Entwicklung Wagners*, Breslau, 1905; L. Schemann, *Schopenhauer und Wagner*, Bayreuther Festblätter, 1884; Fr. v. Hausegger, *Wagner und Schopenhauer*, Leipzig, 1891 (2 ed.).

È interessante notare che i *Bayreuther Blätter* facevano propaganda fra i soci dei *Vereine* perché contribuissero in qualche modo alla lotta dell'*Internationaler Verein zur Bekämpfung der wissen-*

schaftlicher Thierfolter, inviando quote o anche semplicemente il loro voto personale alla redazione (1879).

L'edizione di tutti gli scritti di Richard Wagner: *Richard Wagner - Sämtliche Schriften und Dichtungen* (Leipzig, Breitkopf & Härtel/C. F. W. Siegel (R. Linnemann) in 12 voll. riporta gli scritti, di cui abbiamo parlato, nei voll. 10 e 12.

Wagner li tracciò durante la composizione stessa del *Parsifal*. Si ricorderà, per finire, che due luoghi ispirarono la concezione scenica del *Parsifal*, entrambi italiani: il giardino di Ravello (Amalfi) per il giardino delle fanciulle-fiori, di Kundry e di Klingsor (II atto) e l'interno del Duomo di Siena — settore centrale della cupola — per il Tempio (I e III atto): di quest'ultimo il maestro fece riprodurre l'architettura interna dallo scenografo Joukowsky, che divenne da quel momento lo scenografo di Bayreuth.

GIULIO COGNI

RICORDO DI PIETRO MASCAGNI

La Cavalleria rusticana (1890) fu un colpo di fulmine nel mondo del melodramma, per la novità dell'indirizzo e per la forza ispirata della musica. Fu la rivelazione e la rivoluzione improvvisa e inattesa di un musicista di genio; rivelazione che sbalordì, commosse e mise a soqquadro pubblico e critica.

L'indirizzo era quello del cosiddetto « Teatro verista » che trasferiva le passioni (amori, tradimenti, gelosie e pugnalate) dai vecchi impennacchiati personaggi eroici dei secoli passati a umili persone del popolo e della borghesia di oggi, più vicini alla nostra sensibilità, e perciò più vivi e avvincenti. Teatro verista che metteva capo per la letteratura, in Italia, a Verga, e nel mondo, per la musica, alla *Carmen* di Bizet, o anche, con un pizzico di romanticismo, alla *Traviata* di Verdi. Su la stessa scia vennero successivamente i *Pagliacci* di Leoncavallo, *La Bohème* di Puccini, e, in tono minore, quella di Leoncavallo, e *Zazà* dello stesso compositore. E vennero infine, degenerazioni ultraveristiche e patologiche, talune opere del Novecento, con soggetti da trivio o da clinica neuropsichiatrica e con personaggi squallidi, abulici, alcoolizzati, idioti, depravati, paranoici, con le donne un tempo facili o frivole divenute abiette femmine da lupanare, e la musica mentecatta e meccanizzata, rifuggente non solo da ogni sentimentalità ma da ogni idealità. Teatro verista che portava la musica ad accostarsi a modi popolari e popolareschi, ad esprimere un mondo di affetti di

costumi e tinte ambientali fino allora ignorati, e portava in primo piano le canzoni, gli stornelli, le danze del popolo e l'elemento folkloristico. Ricordiamo bene che i termini *popolare* e *popolaresco* non significano *rozzo* e *bolso*, ma indicano soltanto una sensibilità più schietta e forte, antiretorica e non cerebrale né raffinatamente complicata; talvolta ingenua, tal'altra violenta; non mai però falsa e antiestetica. Popolare l'arte di Mascagni anche perché il suo melodismo si ricongiunge idealmente alle sorgenti istintive e primitive del canto italiano in una espansività distesa, in un afflato lirico che nasce e si solleva a volo da un'urgenza prorompente di moti del cuore. « E dal cuore — come si lascia sfuggire perfino Mefistofele (Forciade) nel 3° atto del *Faust* di Goethe — deve sempre nascere ciò che sul cuore deve operare ».

Questo trasferimento dall'eroico al popolare lasciava sostanzialmente intatta l'espressione dei sentimenti, i quali sfuggono ad ogni realizzazione materialista per la natura stessa antiverista della musica che nol consente. La Musica idealizza e spiritualizza tutto ciò che tocca. Volerla spingere in altre direzioni, come oggi si fa, è un violentarne l'intima essenza e falsarla. Perciò il preteso « verismo » dei soggetti veniva romanticizzato dai suoni e dai canti, e, nel caso di Mascagni, ancor più dall'apertura espansiva e dal calore passionale delle sue melodie. Melodie essenzialmente *vocali*, perché anche quando le intona l'orchestra (ed è quasi sempre il suono patetico dei violini a intonarle) si tratta sempre di un trasporto su gli strumenti di canti nati per la voce umana, e recanti della loro origine vocale tutte le più significative caratteristiche.

Il ventisettenne Mascagni dovette la sua strepitosa vittoria non tanto alla drammaticità verista della celebre novella di Giovanni Verga, abilmente sceneggiata per il teatro *musicale*, con acuto senso delle sue necessità, da Giovanni Targioni Tozzetti e Guido Menasci, quanto alla foga trascinante dei suoi canti, che era affatto nuova e che lasciò sperare che fosse nato il legittimo successore di Verdi. Quella foga che fu appunto detta « mascagnana », e che qualche volta degenerò in enfasi, la quale però era dettata in lui solo da *esuberanza di cuore*: un arnese oggi fuori di moda!

A questa « esuberanza » si debbono alcune delle pagine più calde e (diciamo pure la parola, anche questa fuor d'uso perché sospetta) *ispirate*, non solo della *Cavalleria*, ma dell'intera operistica di Mascagni. Ad esempio, la *Siciliana* di Turiddu, « O Lola », l'intermezzo

della stessa *Cavalleria* e quello dell'*Amico Fritz*, il « duetto delle ciliegie » di quest'opera, la *Serenata* di Jor nell'*Iris*, il canto d'amore di Isabeau « I tuoi occhi » nell'atto 3°, e quello del Principe nel 2° del *Piccolo Marat*, « Avrai nella mia mamma », le danze delle *Maschere* e dell'*Amica*, e il breve movimento di danza rustica nel 1° atto di *Lodoledda*, interrotto dalla caduta e dalla morte di Antonio, e tante e tante altre che qui non si citano per brevità e di cui sono riboccanti tutte le opere del Livornese.

Ma non è neppure vero che il Teatro di Mascagni sia tutto « verista ». Fra le sue opere c'è l'*Amico Fritz* che è un idillio; c'è il *Guglielmo Ratcliff* che è una tragedia fatalistica e spiritica; *Le Maschere* che è una commedia lirica con personaggi-caricature comici e sentimentali; *Isabeau* che è una leggenda lirico-drammatica, *Parisina* che è una tragedia romantica, *Il Piccolo Marat* che è un dramma a sfondo storico, il *Nerone* che è una tragedia classica: tutte le opere di Pietro Mascagni hanno caratteristiche fra loro differenti, perché egli volle tentare di esprimere musicalmente i più svariati aspetti della vita, e perché si illuse di trovare in questi diversi atteggiamenti quel rinnovamento perenne della sua arte verso il quale lo guidava la sua ambizione di musicista, e ch'egli non poté attuare che in parte per la scarsa capacità di evoluzione e di rinnovamento della sua fantasia creatrice.

« Teatro romantico » è piuttosto da chiamare quello di Mascagni, perché romantici sono il suo ansioso bisogno di mobilità, e la sua inquietudine ritmica e armonica, che risponde a un suo istinto spirituale di libertà illimitata. Romantico anche per certi atteggiamenti esagitati dei suoi motivi e delle sue trasfigurazioni musicali. Un romanticismo che lo spinse, prima ancora che verso la *Cavalleria* (che compose in vista del Concorso Sonzogno) a musicare una tragedia come il *Guglielmo Ratcliff* di Heine, che si svolge in un'atmosfera cupamente soffocante, piena di suggestioni morbide, di allucinazioni, di incubi e di apparizioni spiritiche. E romantico egli si mantenne fino all'ultimo, anche nell'intuizione musicale di un dramma di soggetto storico e classico come il *Nerone* di Pietro Cossa, in cui egli trasfuse la consueta sua vena melodica, come nell'invocazione di Nerone ad Egloge morente « Tu soffri, o mio tesoro », nel suo pianto sul cadavere della danzatrice « Tu dormi intanto » (atto 3°), o nella sognante e anch'essa romantica poesia della canzone del Pastore « Amanti, nei gorgi del mare » (atto 1°).

Il suo non sempre vigile senso del teatro lo spinse ad accettare talvolta soggetti non cònsonti al suo temperamento, con situazioni e personaggi non efficacemente scolpiti, né tali che la musica potesse sanarne le manchevolezze. Questa fu una delle cause principali degli squilibri che si notano in varie sue opere e del loro oblio. Al quale (non va taciuto) contribuirono le tessiture acute delle parti tenorili, l'indole polemica e mordace dell'Autore verso i suoi avversari, e una preconcetta e tuttora viva ostilità di elementi cosiddetti « avanguardisti », negatori di ogni espressione melodica e canora.

Avvertiamo subito che se ci soffermiamo solamente su le opere teatrali, lo facciamo perché nella musica strumentale Mascagni non raggiunse gli stessi alti valori in quanto la sua vena non era quella di un sinfonista o di un musicista da camera, ma quella di un compositore essenzialmente vocalista. E l'orchestrazione mascagnana, che fu presa di mira dai critici e specialmente dai negatori del canto, fu sempre in funzione vocale, ed era quale la natura delle melodie richiedeva senza che restassero soverchiate dal commento sinfonico. Le sue composizioni sacre e profane sono tanto pretensiose quanto prive di interesse artistico, e spesso brutte. Anche quella di esse che pure ebbe una certa notorietà, la *Danza esotica*, e che inizia con una cantilena dell'oboe di un certo colore e sapore orientale, cade ben presto nel vuoto e nel bolso. Fra le pagine minori ce n'è però una (ma è una pagina vocale) che merita di essere salvata per la finezza della sua melodia, la schiettezza dell'espressione, la semplice eleganza della scrittura, ed è la *Serenata* su la lirica di Lorenzo Stecchetti « Come col capo sotto l'ala bianca »: un piccolo gioiello.

L'orchestra di Mascagni, si diceva, non è debole per insipienza, ma perché lo esige il tipo delle sue melodie, perché egli amava di lasciar emergere la voce umana. Ma il Maestro non mancò certo di sensibilità strumentale. Mentre ancora su la fine del Settecento le voci umane erano trattate come strumenti, Mascagni tratta invece gli strumenti un poco come voci umane. Se l'intermezzo della *Cavalleria*, quello dell'*Amico Fritz* e quello de *I Rantzau* sono affidati principalmente ai violini, ecco la Sinfonia delle *Maschere* a dimostrare il suo ricco vario e signorile gusto strumentale. Infatti questa pagina è una gemma squisita non solo per quel misto di gioia vigorosa e di affettuosità patetica che sprigiona dai suoi motivi e dai suoi ritmi scintillanti in una indovinata alternativa di espressioni; e non è solo ammirevole per la

forma solida ed equilibrata, ma per la finezza del gioco strumentale dei legni e del corno, per l'intervento incantato e malinconico dell'oboe, e per l'espansivo slancio dei violini. Strumenti usati con intuito e sapienza consumata e che fanno di questa pagina, dopo *Cavalleria*, l'espressione più genuina del genio inventivo e dell'intimità poetica di Pietro Mascagni.

Nell'orchestrazione egli si vale generalmente non di impasti più o meno piccanti o densi, ma di contrapposizioni di timbri diversi che rendono più trasparenti e più varie le tinte. Un chiaro esempio di ciò è una prova della sensibilità strumentale di Mascagni è il cosiddetto « Sogno di Ratcliff » (atto 3°) in cui la melodia contribuisce all'espressione di incantamento e di trasognata tristezza di questo brano orchestrale. Meglio ancora l'intermezzo del 4° atto del *Ratcliff*, dove un gioioso e fresco senso della festa nuziale, sospeso sulla tragedia imminente, senso di festa al quale contribuiscono le garrule risa femminili interne, si vale di uno strumentale fatto di tocchi coloristici lievi e di sfumature delicate.

Più sinfonicamente elaborata l'orchestrazione di *Amica* e di *Parisi*; nella prima delle quali opere sono l'indovinata « Monferrina » dalla ritmica e dallo strumentale popolareschi, e l'intermezzo drammatico e forse un po' sovraccarico di tinte gravi e oscure. Ma l'opera non solo più ricca di melodia spontanea e viva, dopo *Cavalleria*, ma di una ricerca nuova di effetti armonici e strumentali è *Iris*. Opera nella quale Mascagni non cercò di creare motivi di sapore orientaleggiante, né si servì a scopo di pittura ambientale di motivi giapponesi originali (salvo la nenia della Guècha all'inizio del 2° atto). L'unica concessione dal lato orchestrale riguarda qualche strumento giapponese a corda e a percussione (il sàmisen, i tam-tam, il gioco delle campane). Opera che contiene fra l'altro, a parte l'effettistico « Inno del Sole », le due pagine più originali e più ricche di nuove tinte strumentali uscite dalla fantasia del Musicista: la scena dei burattini (atto 1°) dai timbri, dai ritmi e dai motivi goffi e stecchiti, e la scena dei cenciaiuoli (atto 3°) dalle tinte oscure e tetre e dalle armonie diatoniche esatonali con le quali Mascagni precorse la tecnica impressionistica debussyana.

Per espressione tetra e tragica, accanto alla scena dei cenciaiuoli dell'*Iris* (tuttavia rischiarata come da un malinconico bagliore lunare dalla canzone di uno di essi) bisogna collocare la « Ronda dei Diavoli neri » del *Piccolo Marat*, che chiude con un senso minacciosamente

drammatico il 2° atto, e si riode riecheggiare e perdersi lontano all'inizio del 3° creando nella stanza dell'Orco addormentato un'atmosfera di incubo e di terrore.

L'evoluzione artistica di Mascagni si può dire che si fermò all'*Iris*, perché le opere successive non fanno che ripetere, più o meno, le posizioni, i modi, la tecnica raggiunti in quest'opera. Intatta rimane invece la sua facoltà inventiva per quanto riguarda il canto melodico di cui si ammirano esempi cospicui e non dimenticabili in ognuna delle opere successive.

La foga, l'esuberanza, l'ampiezza di respiro insolita delle melodie mascagnane, non uguagliata da nessun altro dei compositori suoi contemporanei, questo periodare largo, mutevole spesso nei ritmi senza che la linea ne soffra, ma anzi guadagnandovi in *pathos*, lo allontana dal pericolo di un sentimentalismo, al quale non sfuggirono compositori del suo tempo anche più raffinati e vigili. L'assenza del sentimentalismo dà al canto mascagnano un'impronta più solida e maschia.

Oltre all'ampiezza del periodo e alla varietà dei ritmi, un'altra caratteristica delle melodie mascagnane è la loro mobilità armonica, accentuatasi sempre più di opera in opera fino a divenire, come ad esempio nell'intermezzo dell'*Isabeau*, tormentata e tormentosa. Non si può negare però a questa mobilità tonale un significato psicologico, un'intenzione di sensibilizzare il canto nella ricerca di una più viva espressività lirica; un'aspirazione a dare a questi canti spianati un fondo di inquietudine drammatica, spesso felicemente raggiunta. L'arte di Mascagni non è dunque esente da problemi, anche se egli non poté sempre risolverli, perché predominava in lui la forza istintiva del canto vocale in cui si concentrava la maggior potenza espressiva del suo genio; quel canto che fece dire al Bastianelli che Mascagni era un « Mago che al posto del cuore ci ha un nido donde balzano alate le più fresche canzoni di un popolo »¹. La maggior fortuna delle sue opere, il meglio della sua ispirazione è dunque nel canto, nella melodia, coi suoi stupendi pregi di passione romantica, molte volte erotica, di limpidezza italiana, e coi difetti inerenti (inevitabile rovescio della medaglia) di una incontrollata improvvisazione e di una tensione che poteva, come talvolta avvenne, straripare nell'enfasi vuota.

¹ G. BASTIANELLI, *Pietro Mascagni*, Ricciardi, Napoli 1910.

Ma sul difetto dell'enfasi non bisogna generalizzare, come spesso a scopo polemico si è fatto. A questa tendenza contrasta il suo vivo senso dell'idillio, che gli dettò quel gioiello di buon gusto, di serenità, di tenerezza, di malinconia e di passione che è l'*Amico Fritz*, specialmente l'intero atto 2° col suo rasserenante senso di pace, e col suo intenso profumo dei campi e dei fiori. Senso idillico che gli dettò i cori campestri così pieni di sole meridionale con cui si apre la *Cavalleria rusticana*; il coretto delle olandesine « All'alba di novembre » sul festoso scampanio che gli dona un senso spaziale arioso, nel 2° atto di *Lodoletta*; il duetto tra Florindo e Rosaura nel 2° atto de *Le Maschere*; i cori garruli e freschi delle lavandaie nel 1° atto dell'*Iris*, e il cicaleccio delle donne alla fonte nel 3° atto de *I Rantzau*. Idillio dunque legato a un poetico sentimento della natura e del paesaggio, com'è anche, in fondo, il vasto affresco dell'« Inno del Sole », che nell'intenzione dell'Illica doveva essere « simbolico », ma che nella realizzazione del Musicista riuscì una pittoresca pagina descrittiva, così come la descrizione dell'alba col suono dei campani e la nenia pastorale dell'oboe con cui si apre l'*Amica*. E idillico, se pure a sfondo drammatico, è lo *Zanetto*, nell'orchestrazione del quale Mascagni ha impiegato archi e legni soltanto, escludendo gli ottoni. Anche la « monferrina » dell'*Amica* e la sviolinata che accompagna il ritorno di Isabeau dal pio pellegrinaggio sono emanazioni di questo sentimento idillico, pastorale, dove natura e ambiente si fondono in una intonazione di tinte leggere sfumate e suggestive. E potremmo citare numerose altre pagine che si ispirano a questa visione e che ci indicano nel sentimento idillico e della natura uno degli aspetti più significativi e artisticamente riusciti della poetica musicale del Livornese. Un aspetto che è stato, ci sembra, a torto trascurato dalla critica, e che dona all'operistica mascagnana un alto prestigio d'arte, in contrasto netto con la cosiddetta « enfasi », col cantare sanguigno e teso, sul quale si è troppo e troppo interessatamente insistito. Ma la critica, pensiamo, non ha solo lo scopo di ricercare i difetti (e chi non ne ha?), ma soprattutto di porre in evidenza i pregi.

I personaggi appaiono come emanazioni dell'ambiente in cui vivono, tanto sono imbevuti dello stesso colore. Figure che acquistano un loro particolare risalto dai loro canti e dell'atmosfera musicale che li circonda. L'esaltazione erotica di Turiddu è già nella sensuale e accesa « Siciliana », come la rozzezza onesta di Alfio è nella sua presenta-

zione « Il cavallo scalpita », e l'angoscia di Santuzza nel racconto drammaticamente disperato « Voi lo sapete, o mamma ». La figura gentile di Suzel ci rivela il suo segreto e appassionato amore per Fritz durante la violinata dello zingaro; amore che esplode alla sua coscienza nel racconto biblico del 2° atto « Faceasi vecchio Abramo ». Amore che la fa prorompere in pianto allorché s'accorge che Fritz è fuggito, mentre, lontano, dai campi, le giunge il malinconico ritornello di una canzone che ammonisce: « Mai più non tornerà ». E Fritz è nell'incantato estatico sogno di pace del « Tutto tace », che contrasta col tormento del suo invano combattuto amore, che finalmente anche in lui trionfa nella appassionata confessione: « O amore, o bella luce del core », e nel grido vittorioso: « Ma se t'aprissi le mie braccia! ». E il sensualismo di Osaka si espande nella Serenata di Jor « Apri la tua finestra » (che è da mettere per ispirazione accanto alla Siciliana di Turiddu), e nell'insinuante duetto del bacio, così carico di desiderio voluttuoso nel suo molle cromatismo. E ci afferra quel misto di amore paterno e di egoismo che fa gemere il padre di Iris nella patetica invocazione: « Una carezza al vecchio cieco », e lo fa prorompere nella maledizione e nell'oltraggio estremo: « To', sul tuo viso! ». Anche la ipocrita e cinica perfidia di Kioto è schizzata con tinte e tratti efficaci. Perfino a una pupattola di inverosimile ingenuità come Iris la musica di Mascagni riesce a dar vita e a conferire un aspetto di verità artistica, creandole intorno un'atmosfera di simpatia e di pietà. E scolpiti sono la folle esaltazione di Guglielmo Ratcliff e la demenza profetica della vecchia Margherita, figura quest'ultima che sembra staccarsi da uno sfondo di tragedia greca; e l'eroico amore fraterno di Rinaldo con la sua aspirazione alle solitudini alpestri « più presso al ciel, più lontan dalla terra »; e la patetica figura del Carpentiere nel *Piccolo Marat*: questo pover'uomo costretto a prestare il mezzo atto a compiere orrende stragi di innocenti, e che trema sotto l'incubo delle morti alle quali è obbligato ad assistere ogni giorno, con nel cuore l'amore pel suo bel fiume e la nostalgia del tempo in cui « si rideva ancora ». Scolpita è l'esuberanza lirica giovanile e audace di Folco, sia che chiami dal cielo il falco ammaestrato, sia che getti fiori su l'ignuda Isabeau; esuberanza e audacia in cui Mascagni doveva sentire riflessa tanta parte del proprio spirito. E scolpiti sono l'inconsapevole e dolce Lodoletta; e l'astuto Principe di Fleury col suo eroico amore filiale; e la

fiera e dominatrice Atte liberta, e altre e altre figure che qui sarebbe troppo lungo enumerare.

Accanto al rilievo dato alle persone sceniche e ai canti lirici, non dobbiamo dimenticare le grandi scene drammatiche, come l'apparire di Lola col suo fatuo e provocante stornello durante la disputa fra Turiddu e Santuzza (apparizione tanto assurda nella realtà vera della vita, quanto vera nella realtà viva del melodramma); e il grande racconto di Guglielmo Ratcliff « Quando fanciullo ancora » (atto 2°), e la scena finale dell'opera con l'allucinante narrazione che la folle Margherita fa della storia di Edwardo e della bella Elisa, così cupa e fatale negli accenti e nel timbro vocale della narratrice. E soprattutto non dimentichiamo il celebre addio di Turiddu alla madre, forse la più grande scena drammatica che Mascagni abbia scritto, certamente « una delle più grandi d'ogni teatro », com'ebbe a scrivere il Bastianelli (*op. cit.*); pagina che, secondo la testimonianza del Tebaldini, non certo tenero per l'arte del Livornese, scosse e commosse perfino Verdi. E ricordiamo il trasognato canto d'amore e di morte: « I tuoi occhi, gli aperti occhi soltanto » nel 3° atto di *Isabeau*; il concitato e drammaticissimo racconto della piovra, e la fosca tragica scena dei cenciaiuoli nell' *Iris*; e, in *Parisina*, la scena finale del 3° atto in cui Nicolò d' Este, con accanimento disperato e feroce, cerca a colpi di spada fra le tende l'amante della moglie, e scopre con raccapriccio che è il proprio figlio Ugo. Scena tutta vibrante di accenti e di ritmi impetuosi e taglienti, come sarà nel 2° atto del *Nerone* la disputa fra Atte e la danzatrice ellenica Egloge, con in più, in quest'ultima scena, una sottile ironia beffarda e mortale. E tante altre situazioni sceniche e musicali potenti, e scorci, e accenni, che qui sarebbe fuor di luogo analizzare e citare. E una quantità di particolari raffinati e geniali, dalla estrosa zingaresca dell' *Amico Fritz* (pur tanto importante all'intersarsi dei primi fili d'amore fra i due giovani), al coprifuoco del 3° atto di *Isabeau*, che crea una atmosfera di incantesimo notturno; dall'arcaismo delicato della toccata e della preghiera a due voci nel 3° atto di quest'opera, al duetto « dei sospiri » nel 1° atto delle *Maschere*, e al canto evocatore suggestivo del Pastore nel 1° atto del *Nerone*.

Soltanto preziosismi di gusto e pregiudizi mentali possono far dimenticare tante e tante gemme sparse con la prodigalità d'un gran signore da Pietro Mascagni nelle sue opere. E ci domandiamo turbati: perché le opere di Mascagni sono scomparse dai teatri nella loro quasi

totalità? Qualche difetto di forma, qualche squilibrio di proporzioni, qualche soggetto o sceneggiatura inconsistenti, qualche mancamento nell'ispirazione, possono giustificare l'oblio umiliante (più per chi lo pratica che per chi lo subisce) quando esso ci priva di tante creazioni riuscite, alte, trascinanti; di tanta bellezza di canti ardenti? Ma... c'è di mezzo il « cuore », questo inutile organo che oggi, fra il gelo straripante delle alchimie, non è più di moda!

GINO RONCAGLIA

STUDI

IL « PLANCTUS MARIE » DI CIVIDALE

Il « Planctus Marie » è un dramma liturgico del sec. XIII, conservato nel ms. CI del Museo Archeologico di Cividale nel Friuli.

Il suo titolo completo, che si legge a c. LXXIVr del ms., è il seguente: « HIC INCIPIT PLANCTUS MARIE ET ALIORUM IN DIE PARASCEVEN ».

La grafia del testo verbale è ovunque gotica minuscola. La musica è su rigo tetralineo; la notazione quadrata nera. Tra le linee del rigo appaiono, ad inchiostro rosso, frequenti didascalie mimiche. Esse costituiscono una fonte preziosa di notizie, e sono un'importante caratteristica di questo manoscritto.

La stesura del dramma è, purtroppo, mutila in fine per l'asportazione della carta susseguente alla c. LXXVIv nella odierna numerazione. La conclusione, comunque, doveva essere assai prossima.

Il lamento della Vergine ai piedi della Croce, che costituisce l'argomento del dramma, è un soggetto assai caro alla letteratura religiosa medioevale a partire dal sec. XII¹.

¹ F. ERMINI in : *Lo Stabat Mater e i Pianti della Vergine nella lirica del Medioevo* (Città di Castello, 1916; pp. 57-89) riferisce, in ordine cronologico, l'elenco di ben 139 testi di « Planctus » nella sola lingua latina. Il più antico sembra essere « Mestae parentis Christi » di Adamo di S. Vittore († 1177). Da non pochi studiosi si ritiene che il « planctus » costituisca il primo nucleo di quello che poi fu il dramma della Passione: assai tardivo, com'è noto, in confronto a quelli della Risurrezione e della Natività.

= Sul « Planctus Marie » di Cividale vedi: K. YOUNG: *The Drama of the Medieval Church* (Oxford, 1951; vol. 1, p. 496 segg.). V. DE BARTOLOMEIS: *Origini della poesia drammatica italiana* (Torino, 1952 ediz. II p. 132 e 482). G. VECCHI: *Poesia latina medioevale* (Parma, 1952; p. 336 segg.). F. LIUZZI: *L'espressione musicale nel dramma liturgico* in « Studi medioevali » (Ann. 1929, fasc. I, pp. 101 segg.).

La fonte a cui attinse per la composizione letteraria l'anonimo autore è senza dubbio da riscontrarsi nel brano evangelico di S. Giovanni (cap. XI, vv. 25-28): « Stavano poi presso la Croce di Gesù la madre di lui e la sorella della madre di lui, Maria di Cleofa e Maria Maddalena. Gesù, dunque, veduta la madre e il discepolo presente che amava, dice alla madre: Donna, ecco il tuo figlio. Di poi dice al discepolo: Ecco la tua madre. E da quella ora il discepolo la prese con sé ». A questo si aggiunge la precisazione di Luca (cap. XXIII, v. 27): « ... or lo accompagnava gran moltitudine di popolo e di donne che piangevano e ne lamentavano la sorte ».

Facendo interloquire le quattro Marie e il discepolo (ai quali, per la verità, il Vangelo non attribuisce alcuna parola) e ricomponendo la scena del Calvario nelle linee fondamentali, il nostro autore è riuscito a realizzare una rappresentazione drammatica di alto interesse. Il « Planctus » di Cividale, infatti, è da ritenere il migliore dei drammi liturgici con musica, su suolo italiano; ed uno tra i più artisticamente validi di tutta la produzione del genere.

La specificazione: « in die Parasceven » contenuta nel titolo originale è preziosa. Con essa veniamo informati che la esecuzione aveva luogo nella ricorrenza annuale del Venerdì santo (« dies Parasceve »): giorno della morte in croce del Redentore.

È noto, infatti, che una delle caratteristiche dei drammi sacri medioevali sta appunto nell'essere strettamente connessi con la celebrazione liturgica da cui traggono argomento. Per cui la rappresentazione non aveva lo scopo di procurare un godimento estetico o di divertire, come avviene nei tempi moderni, ma di edificare i fedeli che vi assistevano in atteggiamento di preghiera come ad una vera « actio sacra ».

Ci è possibile anche precisare, con buona probabilità, il momento della giornata in cui il « Planctus » aveva luogo.

Sappiamo che nel sec. XIV (epoca del nostro manoscritto) a Cividale era ancora in vigore il rito aquileiese¹. Secondo le sue prescri-

E. H. DE COUSSEMAKER in: *Drames liturgiques au Moyen-Age* (Paris, 1861, p. 285 segg.) riporta il testo musicale completo in trascrizione diplomatica.

¹ Il rito aquileiese venne abolito, dopo oltre un millennio di storia gloriosa, con una decisione del Concilio Provinciale Aquileiese radunato in Udine nell'ottobre del 1596. Fu decretato di adottare i libri liturgici del rito romano e di seguire le prescrizioni della riforma liturgica di S. Pio V. (G. VALE: *La liturgia nella Chiesa Patriarcale di Aquileia*, Bologna, 1933).

zioni, il « Planctus » doveva inserirsi nella solenne « Actio liturgica » del mattino, e precisamente subito dopo il canto del « Passio »¹. Che effettivamente questo fosse l'usanza seguita a Cividale sembra confermato dalla seguente rubrica dell'« Ordo Civitatis Ecclesiae » ricostruito dallo studioso Mons. G. Vale²: « Feria VI in Parasceve, finitis horis, procedit clerus cum ministris ante altare sanctae Crucis cum silentio... Tunc Acolithus incipit ad legendum... Sequitur: Passio Domini nostri; *qua finita incipitur Planctus* »³.

Stando così le cose, è facilmente immaginabile quale fosse l'ambientazione scenica del dramma, al centro d'una cerimonia liturgica ufficiale nell'atmosfera pregna di quella austerità che è propria del venerdi santo.

Il presbitero della Chiesa, elevato di qualche gradino rispetto al pavimento della navata, doveva costituire un naturale palcoscenico, per la circostanza spoglio d'ogni apparato. Su di esso, a quanto è dato ricavare dalle didascalie dello stesso « Planctus », campeggiavano tre croci: quella di Cristo al centro; dei ladroni ai lati (cf. stanze 4, 19). Esse erano ben visibili ai fedeli che occupavano la navata. Appariva inoltre la figura d'un Angelo che una rubrica (cf. st. 9) vuole additato dalla Vergine mentre essa pronuncia l'espressione: « ... quod prophetaverat ille prenunciis ». Infine, completavano la scena due gruppi di persone in piedi presso le croci: uomini e donne, separati gli uni dalle altre (cf. st. 1, 15). In sostanza nulla più che la scena del Golgotha nella sua essenzialità.

Quanto agli attori, già abbiamo fatto cenno. Eccone precisamente i nomi: *Maria Maior* (la madre di Gesù), *Maria Jacobi* (moglie di Cleofa e madre di Giacomo minore), *Maria Salome*⁴ (madre di Gia-

¹ In alcuni luoghi il « Planctus » (Sequenza) si intonava durante la cerimonia dell'adorazione della Croce; in altri presso il sepolcro ornato di ceri e di fiori, a funzione terminata; altrove si cantava durante una speciale processione pomeridiana.

² P. PASCHINI - G. VALE: *Gli antichi usi liturgici nella Chiesa d'Aquileia dalla domenica delle Palme alla domenica di Pasqua* (Padova, 1907, p. 31).

³ FR. DE RUBEIS in: *Dissertationes duae: ... de vetustis liturgicis Ritibus* (Venezia, 1751, p. 323) riferisce la seguente rubrica tolta da un ms. aquileiese del sec. XIV: « ... postea (dopo il « Passio ») fit Planctus ad Crucifixum prout patet in Cantuariis, et hoc si placet ».

⁴ Il nome di Maria Salome, taciuto da S. Giovanni, è riferito dai Vangeli di Matteo (cap. XXVII; 56) e di Marco (cap. XV, 40).

come e Giovanni, apostoli), *Maria Magdalena* (la peccatrice convertita), *Johannes* (Giovanni evangelista). Ma le parti femminili non venivano interpretate da donne. Lo vietava l'antichissima legislazione ecclesiastica, tutt'ora vigente, che esclude le donne da qualsiasi ufficio liturgico sotto le volte del tempio. Erano, pertanto, gli stessi « clerici » gli interpreti dei ruoli femminili. Per l'occasione essi si presentavano opportunamente camuffati con veli, camici, tuniche ecc.: vestiario liturgico tolto dal guardaroba della sacrestia¹.

Ciò induce a credere che anche la voce venisse alterata dall'attore, cantando in registro di falsetto.

La mimica dei singoli interpreti, contrariamente alla pratica di altri manoscritti, è, nel nostro caso, minuziosamente codificata, come abbiamo avuto modo di accennare. Maria Maddalena, ad es., deve all'occorrenza « volgersi verso gli uomini »; poi « verso le donne »; « ... stendere le braccia »; « ... chinare il capo »; « ... prostrarsi ai piedi della Croce »; « ... asciugarsi le lacrime » ecc. La Vergine SS.ma deve, a sua volta, « abbracciare al collo Maria Maddalena »; « ... volgersi verso il popolo con le braccia aperte »; « ... coprirsi il volto con le mani »; « ... battersi il petto »; « ... abbandonare le braccia lungo il corpo », e simili.

Anche gli interventi dei personaggi sono fedelmente segnati di volta in volta nel manoscritto.

La particolare forma rappresentativa che viene in tal modo ad assumere il dramma cividalese, lo distingue nettamente dagli altri « Planctus » anteriori o coevi che hanno, invece, una semplice stesura sequenziale.

* * *

Il testo verbale è interamente in latino, senza alcuna « farcitura » volgare: cosa piuttosto rara nella letteratura drammatica medioevale. La stesura è tutta in poesia. Non s'incontrano inserzioni di brani anti-

¹ Tale pratica era abituale. Nell'« Offitium Sepulchri » di Aquileia (sec. XII) ad es. si legge che le tre Marie presso il Sepolcro dovevano essere raffigurate da « tres presbyteri induti cappis » (cfr. *Agenda Dioecesis Aquileiensis*; Venezia 1495, f. 126v). Nell'« Offitium in die Purificationis » di Padova (sec. XIV) sta scritto che la Vergine deve essere raffigurata da un « clericus preparatus in modum Mariae, cum puero in ulnis »; a cui deve seguire « ... alter clericus preparatus in modum Annae prophetissae ». (ms. C.56 della Bibl. Capit. di Padova; c. 15v).

fonici del repertorio liturgico, come è d'uso in molti drammi. Si tratta di 120 versi con lunghezza variabile, raggruppati in 21 stanze irregolari (da 5 a 9 versi). La metrica è accentuativa di tipo romanzo, con rime o assonanze. L'irriducibilità a schema del ritmo poetico sembra da attribuirsi all'opera di centonizzazione compiuta dall'anonimo autore.

Ad un'analisi attenta, infatti, il testo appare un mosaico di brani sequenziali di differente provenienza (complessivamente 12 stanze) abilmente connessi con altri di probabile creazione estemporanea (9 stanze complessivamente; cioè le stanze: 1, 7, 11, 12, 13, 14, 15, 19, 20)¹.

Questi ultimi appaiono, assai più che i restanti, ricchi di genuina ispirazione. Qui la figura della Vergine grandeggia veramente nella tragicità del suo dolore intenso e dignitoso. Espressioni semplici e spontanee, accorate ed umanissime si avvicendano ad accenti forti d'una alta drammaticità, come nei versi seguenti scanditi da una melodia incisiva e di grande efficacia:

« Ubi sunt discipuli - quos tu dilexisti?
 Ubi sunt apostoli - quos tantum amasti?
 Qui timore territi - omnes fugierunt,
 et te solum, fili mi, - in cruce dimiserunt.
 Heu me, heu me; misera Maria ». (st. 15).

Poco più oltre, invece, la Vergine protesa verso la Croce esce in queste delicate espressioni di tenerezza materna, interrotte alla fine dal reiterato « heu me » che, per il contrasto, risuona con tragica potenza:

« Fili mi, carissime, - dulcis amor meus,
 cur te modo video - in cruce pendentem,

¹ Ben 9 stanze si ritrovano identiche nella sequenza anonima: *Flete fideles animae* (sec. XIII), di cui una redazione con musica si trova nel ms. C.56 della Bibl. Capit. di Padova: ms. interamente edito da G. VECCHI, con fac-simili e trascrizioni in *Uffici Drammatici Padovani* (Firenze, 1954; pp. 48-64; 214-219). Anche la musica è sostanzialmente identica, salvo una maggior ricchezza di melismi in alcuni passi del ms. padovano. La stanza 16* (*Quis est hic qui non fleret*) s'incontra identica nella sequenza iacoponica *Stabat Mater*. Le stanze 17* (*O vos omnes*) e 18* (*Consolare Domina*) compaiono pure, con lievi varianti, nella sequenza *Qui per viam pergitis* (sec. XIII). (Chevalier, n. 16423).

inter latrones positum - spinis coronatum?
 latus tuum, fili mi, - lancea perforatum.
 Heu me, heu me; misera Maria ». (st. 20).

Il linguaggio musicale interpreta ovunque felicemente le diverse situazioni d'animo con efficacia e sobrietà. La linea melodica si piega alle esigenze espressive del testo poetico con un'aderenza nuova, sconosciuta alla monodia gregoriana. La musica delle due stanze appena riferite ne costituisce uno dei tanti esempi. L'intonazione ora dolce e patetica, ora concitata e drammatica, avvolge la figura dei personaggi d'una intensa umanità.

Tecnicamente parlando, la composizione è per lo più fondata su intelaiatura gregoriana di I e II modo. Reminiscenze inequivocabili di monodia liturgica hanno molte formule cadenzali. Ma il periodare simmetrico della melodia, il fraseggio modellato sul verso, la quadratura ritmica, e soprattutto la sorprendente aderenza espressiva del linguaggio musicale rivelano una sensibilità diversa da quella del repertorio gregoriano, e collocano quest'opera decisamente nella atmosfera della produzione romanica coeva.

* * *

Del « Planctus Marie » di Cividale, se non andiamo errati, non sono state pubblicate trascrizioni integrali, se si accetta quella diplomatica del Coussemaker in: « *Drames liturgiques au Moyen Age* » (Paris 1861).

Una nostra trascrizione completa, con interpretazione ritmica, è stata pubblicata nel 1958 sulla Rivista « *Musica Sacra* » (Milano, 1958; N. 5). Riassumiamo qui brevemente i criteri che abbiamo seguiti nel tentativo di definire, per la prima volta, il ritmo musicale di questo capolavoro drammatico.

Il tipo di notazione « corale », graficamente simile a quella usata nei libri liturgici, avrebbe potuto indurre a leggere questa musica secondo i principi gregoriani del tempo primo indivisibile e del ritmo libero. Ma ciò parve da escludersi per due ragioni. Si nota, anzitutto, la presenza frequente della « plica » e delle « coniuncturae »: elementi sconosciuti alla notazione gregoriana e proprii, invece, della musica monodica e polifonica dell'epoca. Vi sono inoltre melismi insistenti sulla sillaba tonica delle parole sdruciole, in contrasto con la

pratica gregoriana. La seconda ragione è di indole artistica. Il « Planctus », come già è stato detto, appare una creazione musicale di nuovo respiro, con una sensibilità essenzialmente diversa da quella del patrimonio gregoriano, la cui formazione risale parecchi secoli più addietro.

D'altra parte, però, neppure fu possibile applicare integralmente i principi mensuralistici delle musiche coeve. Non la teoria dei « modi ritmici » (da molti studiosi usata per la trascrizione delle canzoni trovadoriche, ed anche di drammi liturgici¹), per l'assenza, nel nostro caso, dei raggruppamenti neumatici caratteristici. Non quella fondata sulla notazione modale di transizione (o pre-franconiana) per la mancanza totale del « punctum quadratum ».

Buona via di soluzione, invece, ci è parso l'impiego d'un mensuralismo mitigato, fondato sul principio del cosiddetto « isocronismo ritmico » e sullo stesso ritmo poetico del testo del dramma².

Fortunatamente il « Planctus » di Cividale è del tutto privo di inserzioni antifoniche gregoriane, come si è detto. Esse avrebbero creato un problema a parte circa la loro trascrizione ritmica.

Il metodo dell'« isocronismo ritmico », oggi seguito da molti musicologi per la trascrizione della monodia lirica romanza in genere, ci è sembrato particolarmente valido proprio perché, come abbiamo avvertito, in quell'atmosfera si muove il nostro dramma. Inoltre, i suoi principi ci sono sembrati particolarmente validi nel caso nostro.

Abbiamo assegnato, pertanto, alla sillaba il valore d'un tempo primo (*sillaba-tempo*), e assunto come unità di misura il « piede ritmico » della metrica romanza. Presentandosi sulla sillaba un gruppo neumatico, ovviamente il tempo primo è stato suddiviso in altrettanti valori minori quanti le note del neuma; in modo però che la somma di essi equivallesse sempre al valore del tempo primo.

In tal maniera si è ottenuto un procedere armonico del ritmo melodico e di quello poetico, con naturalezza e senza costrizioni di sorta.

¹ Vedi: W. L. SMOLDON: *Herod* (London, 1960). — R. WEAKLAND: *Ludus Danielis* (New York, 1959). — E. KRIEG: *Das lateinische Osterspiel von Tours* (Würzburg, 1956).

² Per quanto riguarda il sistema dell'« isocronismo ritmico » vedi: A. MACHABEY, *Notations musicales non modales du XII et XIII siècles* (Paris 1959). Per i rapporti tra il ritmo musicale e quello poetico nella monodia lirica del Medioevo vedi: R. MONTEROSSO: *Musica e ritmica dei trovatori* (Milano, 1956).

Quanto ai non molti brani melismatici, dove evidentemente la melodia non è stata concepita sul ritmo del testo verbale, il valore d'un tempo primo lo abbiamo assegnato ad ogni singolo raggruppamento neumatico (*neuma-tempo*).

Oltre a questi caposaldi, abbiamo cercato di tener sempre presente il « grande ritmo » della composizione, sacrificando ad esso i particolari quando del caso. Una buona trascrizione, infatti, deve anzitutto preoccuparsi di rendere l'intima musicalità, senza la quale si avrebbe un organismo perfetto ma senz'anima.

D'altronde la grave difficoltà d'intendere il ritmo musicale non riguarda solamente le composizioni drammatiche del Medioevo, ma tutta in blocco la produzione monodico-lirica, profana e religiosa, dal sec. X al sec. XIV.

Tale difficoltà non dipende soltanto dall'imprecisione della semiografia antica, ma anche dalla eccessiva rigidità della notazione odierna, con i suoi valori assolutamente matematici e il loro raggruppamento in rigide « battute ».

La monodia, al tempo in cui essa era « regina » e all'apice d'una grande perfezione conquistata con secoli di pratica esclusiva, non conosceva tali tirannie; e perciò male si piega alle odierne costrizioni.

DON PIERO DAMILANO

« STILE E ARMONIE »
DI ALESSANDRO SCARLATTI
PER UN DRAMMA LITURGICO

*I Responsori della Settimana Santa di A. Scarlatti*¹, secondo una testimonianza di Giovanmaria Casini², furono fatti pervenire al Principe Ferdinando de' Medici dall'autore per mezzo dello stesso Casini, con una lettera di accompagnamento, il 13 febbraio 1707, che, secondo il computo del calendario fiorentino, corrisponde al 13 febbraio 1708³. Questo per la cronologia.

L'incarico di tali composizioni fu dato allo Scarlatti da quel mecenate della Musica, che fu il Principe Ferdinando de' Medici, e sicuramente con l'ordine di comporre « con stile sodo alla Palestrina »⁴, come era uso di questo nobile committente, quando incaricava qualche musicista di porre in musica testi di genere sacro. Ce lo fa supporre anche la lettera di presentazione, che accompagnava le musiche dei Responsori⁵. Perché lo Scarlatti ebbe tale incarico? Più per la

¹ Si tratta delle musiche *Per il tempo di penitenza e di tenebre* contenute nel ms. n. 443 dell'Accademia Filarmonica di Bologna, rinvenuto da M. Fabbri. Ci riferiamo in particolare ai nove Responsori per l'ufficiatura della Parasceve, che lo stesso M. Fabbri ha trascritto per conto dell'Accademia Musicale Chigiana di Siena.

² M. FABBRI, *Le musiche di A. Scarlatti «Per il tempo di penitenza e di tenebre»*, in «I grandi anniversari del 1960»: numero unico dell'Accademia Musicale Chigiana per la XVII «Settimana Musicale Senese», Siena, 1960, pp. 17-32; M. FABBRI, *Alessandro Scarlatti e il Principe Ferdinando de' Medici*, Leo Olschki, Firenze, 1960, p. 106.

³ M. FABBRI, *Alessandro Scarlatti...* cit., p. 36, nota n. 53.

⁴ Ivi, p. 106, nota n. 225.

⁵ Ivi, p. 106.

stima che il Principe aveva di lui che per l'amicizia, già alquanto affievolita in quel tempo¹. Infatti, dovendo giudicare i rapporti tra il Principe e Scarlatti in base alla corrispondenza epistolare, si nota una certa freddezza da parte del primo. Si era venuto a determinare infatti per il nostro musicista un momento di solitudine e di abbandono. Solitudine e abbandono chiaramente palesati da una lettera dello stesso Scarlatti indirizzata al Medici il 18 aprile 1707². La causa determinante tale situazione ci sembra ben definita da L. Ronga, quando afferma che il Principe Ferdinando de' Medici « non seppe reagire, per difetto di personale sensibilità [o di carattere, aggiungiamo noi], a quella cristallizzazione di giudizio che si veniva formando intorno allo Scarlatti, sempre più sveltamente considerato come artista di dottrina eccessiva e per conseguenza di difficile comprensione, e per di più incline ad espressioni gravi e patetiche »³.

In tali circostanze il grande palermitano compose quelle mirabili pagine dei *Responsori della Settimana Santa*, che forse sono la chiave di volta per una più esatta comprensione dell'arte scarlattiana, come, in caso analogo, a nostro avviso, può esserlo per quella del grande maestro fiorentino L. Cherubini, il *Credo a 8 v. a Cappella*⁴. Chiave di volta perché, insieme ai *Mottetti*, alle *Messe* e ai *Madrigali a tavolino*⁵, possono considerarsi propedeutica ad uno stile, e causa evolutiva del medesimo. Sono il mezzo adeguato, l'esercizio quotidiano tendente a invigorire e raffinare il mestiere e quindi giungere ad ottenere l'equilibrio necessario, tra i vari elementi compositivi, in quelle forme dove la pratica melodica poteva diventare espediente anziché espressione di dramma. Sono la manifestazione di un'urgenza insopprimibile — quale si rivelerà più tardi anche in L. Cherubini — a farsi guidare da una dialettica fondata sul binomio melodia-contrappunto a parità di condizione, tendente ad ottenere l'equilibrio necessario tra contenuto e forma nell'espressione musicale. Questo ci spiega il dramma di Scarlatti uomo e artista, il quale nel momento più

¹ Ivi, p. 86.

² Ivi, p. 85.

³ L. RONGA, *Arte e gusto nella Musica*, Riccardo Ricciardi, Milano, 1956, p. 119.

⁴ *Messen und andere Kirchenmusik von L. Cherubini*, Leipzig, Peters (n. 6) = *Credo a Capella* (sic).

⁵ Per quanto riguarda queste opere scarlattiane, cfr. E. J. DENT, *Alessandro Scarlatti: His Life and Works*, London, 1905, catalogo delle opere.

critico della sua vita, allontanato da tutti e ridotto ad autodefinirsi « una virtù cadente »¹, preferisce seguire la fede nel suo ideale anziché il favore dei grandi e dei suoi contemporanei. È nelle forme polifoniche che rafforza la sua fede. Ce lo possono far comprendere frasi come: « allo stile sodo del Palestrina »², e: « compiacimento di purgatissimo conoscimento dell'Arte speculativa del comporre »³, riferite appunto a quelle forme, in un anelito di evoluzione nella tradizione⁴, e in un atteggiamento di teorico⁵, del resto più che naturale in lui. In altre parole, vorremmo definire tali musiche non solo mezzo formativo, esercizio di professione, ma anche causa fontale dell'opera scarlattiana nel più ampio senso della parola, con riferimento non solo alla Cantata e all'Oratorio, ma anche all'Opera. Di qui la « dottrina eccessiva » e la « difficile comprensione » delle quali parla il Ronga e che i contemporanei di Scarlatti attribuirono alle sue musiche⁶: « L'arte scarlattiana appare troppo dotta e austera a chi dalla musica si attende un più facile godimento »⁷. Chiara a questo proposito l'affermazione dello Einichen quando si rammaricava che il celebre Alessandro Scarlatti praticasse un'armonia stravagante ed irregolare⁸. D'altra parte, come asserisce André Verchaly: « Scarlatti aimait trop son art pour faire concessions au public »⁹.

L'analisi dei *Responsori della Settimana Santa* di A. Scarlatti, che noi ci proponiamo di fare, ha come scopo quello di facilitarne l'interpretazione. Essa è frutto non solo di un esame accurato dell'opera, ma anche della lettura criticamente attenta e amorevole di alcune fra le più significative lettere del musicista palermitano¹⁰.

Se per la retta esecuzione di una composizione è necessario vivisezionare e ricomporre l'opera attraverso l'attenta e amorevole ana-

¹ M. FABBRI, *A. Scarlatti... cit.*, p. 86.

² Ivi, p. 106.

³ Ivi, p. 83.

⁴ Ivi, p. 83.

⁵ [S. A. LUCIANI], *Alessandro Scarlatti teorico*; in « Gli Scarlatti », Numero unico dell'Accademia Musicale Chigiana, Siena, 1940, pp. 49-50.

⁶ L. FRATI, *Un impresario teatrale del Settecento e la sua biblioteca*, in « Rivista Musicale Italiana », 1911, p. 69.

⁷ L. RONGA, *op. cit.*, p. 96.

⁸ Ivi, p. 101.

⁹ A. VERCHALY, *La Musique drammatique*, in « La Musique des Origines à nos jours », Larousse, Paris, 1946, p. 172.

¹⁰ Ci riferiamo a quelle pubblicate da M. FABBRI nel volume cit.

lisi strutturale, sia da un punto di vista grammaticale e lessicale, sia da quello sintattico e formale, e servirsi anche di tutti quegli elementi esterni atti a ricreare il momento e l'ambiente nel quale e per il quale operò l'autore, a maggior ragione ciò sarà necessario per l'esecuzione delle composizioni « allo stile sodo del Palestrina » di Scarlatti. La veste esterna di tali composizioni potrebbe trarre facilmente in inganno lo sprovveduto interprete. Basterà citare un esempio. La frase « memento mei, Domine », alla battuta n. 11 del responsorio *Velum templi scissum est*¹ di Scarlatti è molto simile, da un punto di vista sintattico, alla frase palestriniana « ut cum electis te videamus », alla battuta n. 51 dell'*Ave Maria*², che chiude le *Supplicationes ad B. V. Mariam*. Quanta differenza però da un punto di vista lessicale e grammaticale! L'esacordo discendente che sboccia in ottava, che si restringe in quinta, in terza maggiore e che finalmente si ripresenta in senso ascendente per ragioni armoniche, forse in connubio con ragioni simboliche, è molto lontano dall'espressione palestriniana essenzialmente orizzontale. Ci fanno ricordare l'espressione palestriniana anche altre frasi dei Responsori scarlattiani. Per es.: l'inizio del responsorio *Velum templi scissum est*³, le battute 8—16 del responsorio *Omnes amici mei*⁴, le battute 17—24 del responsorio *Vinea mea electa*⁵. È solo una somiglianza esterna però, perché la vera ragione di essere di tali passi è l'armonia; il contrappunto rimane una veste esteriore. Di efficace ausilio sono dunque per noi quelle lettere, che ci consentono di penetrare nell'animo dell'artista e di ricostruire l'ambiente nel quale e per il quale tali composizioni vennero scritte. E non solo l'ambiente, ma anche il costume, perché la frase: « stile sodo alla Palestrina », viene usata prima dal committente Ferdinando de' Medici (il costume), quindi dal compositore⁶. Certo l'influenza della frase citata, che nella sua evoluzione semantica signifi-

¹ A. SCARLATTI, *Velum Templi scissum est*, responsorio a 4 v. d. per la Parasceve, rinvenimento e trascrizione di M. Fabbri, Accademia Musicale Chigiana, Siena, 1963.

² R. CASIMIRI, *Anthologia Poliphonica*, vol. II, *Psalterium*, Roma, 1932, p. 33.

³ A. SCARLATTI, *op. cit.*

⁴ A. SCARLATTI, *Omnes amici mei*, responsorio a 4 v. d. per la Parasceve, rinvenimento e trascrizione di M. Fabbri, Accademia Musicale Chigiana di Siena, 1963.

⁵ A. SCARLATTI, *Vinea mea electa*, responsorio a 4 v. d. per la Parasceve, rinvenimento e trascrizione di M. Fabbri, Accademia Musicale Chigiana, Siena, 1963.

⁶ M. FABBRI, *A. S. cit.* p. 106.

cava « in stile a cappella », ad una prima lettura dei *Responsori*, traditi dall'apparenza formale e grafica, potrebbe essere causa, anziché di aiuto, di errore interpretativo e indurre così a andare con il pensiero verso un costume espressivo rinascimentale. Un più approfondito esame però ci renderà evidenti quegli elementi espressivi, sia lessicali che grammaticali, sintattici e formali, che, nati da un fatto polifonico, vi fanno ritorno, dopo avere servito come esteriorizzazione di un'urgenza espressiva verticale, sia monodica che polifonica, quale si riscontra nella scuola fiorentina, la più vicina, per questo verticalismo, almeno in base alle composizioni e agli autori fino ad oggi conosciuti, alla spagnola. Adeguamento di Scarlatti ad uno stile impostogli o piuttosto incontro di due espressioni simili perché soggette ad una stessa influenza? Propendiamo per la seconda ipotesi, perché così ci fa pensare l'attaccamento dello Scarlatti a simile espressione: nato ed educato in un settore d'Italia dove l'influenza della scuola spagnola aveva operato per ragioni politiche, si era poi incontrato con la scuola fiorentina. Anche quest'ultima aveva subito l'influenza della scuola spagnola, specialmente ad opera di Eleonora di Toledo¹, come sembra volercelo dimostrare, non solo l'accostamento delle composizioni dei maestri delle scuole fiorentina e spagnola, che vissero ed operarono nella stessa epoca, ma anche la presenza in Firenze di opere di C. Morales, fatte venire da F. Corteccia, Maestro di Cappella di Cosimo e Eleonora di Toledo, forse in ossequio alla Granduchessa². D'altra parte B. Ramis de Pareja aveva insegnato a lungo nella vicina Bologna³ e F. de Salinas manifesta molto chiaramente di trovarsi a suo agio a Firenze, in riferimento alla vita musicale e al modo di concepire la Musica in quella città⁴. E ci pare logico riferirci alla scuola fiorentina, nell'esame che facciamo dei *Responsori per la Set-*

¹ Eleonora di Toledo figlia di Don Pedro di Toledo, Vicerè di Napoli dal 1532 al 1533, sposò Cosimo I de' Medici nel 1539. A questo matrimonio non furono estranei motivi di carattere politico; infatti la fortuna di Cosimo I de' Medici è legata alla Spagna per l'aiuto a lui dato da Carlo V imperatore.

² Per il *Libro di Messe* di C. MORALES, oggi perduto, cfr. *Catalogo ms. dell'Archivio Capitolare di S. Lorenzo di Firenze* a c. 22. Per i *Magnificat*, che sono pervenuti fino a noi, consultare l'Archivio dell'Opera del Duomo di S. M. del Fiore di Firenze. (Queste notizie ci sono state gentilmente fornite da M. Fabbri).

³ H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, Barcelona, 1960, vol. I, p. 40.

⁴ F. SALINAS, *De Musica*, Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, 1958, p. 231.

timana Santa di Scarlatti, anche per l'amicizia, la convivenza¹, i comuni ideali artistici² del palermitano con un musicista della scuola fiorentina, che deve considerarsi come uno dei più rappresentativi, sia per le doti personali, sia come sintesi di tradizione: Giovanmaria Casini, che di quei responsori scarlattiani fu il primo interprete in S. Lorenzo³. Solo così potremo comprendere il vero significato della frase che Ferdinando de' Medici usava quando dava l'incarico di comporre un lavoro di genere sacro: « in stile sodo alla Palestrina ». Voleva significare senza vuoti, armonicamente interessante, come insegnava il verticalismo dei maestri fiorentini: Bernardo Pisano⁴, Bartolomeo degli Organi⁵, F. Corteccia⁶, M. da Gagliano⁷. È nelle composizioni di questi musicisti che trova la sua eco, a nostro parere, l'altra frase scarlattiana: « perché fa buon sentire »⁸, che nel suo significato essenzialmente verticale allude chiaramente ad una giustapposizione accordale discorsiva. Cosicché, se da un lato, tale frase sembra volere eludere ogni principio discorsivo basato sulla imitazione, ne crea un altro e cioè il lessicale. Nelle composizioni polifoniche Scarlatti impone il vocabolo come tale, cioè l'accordo, ma non l'accordo come risultato di un ragionamento o di un costume contrappuntistico rinascimentale, bensì come contemplazione del fatto sonoro. Fatto sonoro come colore: ciò non deve fare meraviglia perché è proprio dello Scarlatti l'uso di termini pittorici, riferendosi alla Musica; come quando usava il termine « chiaroscuro »⁹. Altri avevano agito come lui: Frescobaldi, Monteverdi, per esempio, ma nessuno aveva teorizzato da un punto di vista lessicale, come fa il palermitano con il suo: « perché fa buon sentire ». « Fa buon sentire o bel sentire » questo suono = accordo, cioè vocabolo musicale; impostazione quindi del problema lessicale. Ecco per-

¹ M. FABBRI, *op. cit.*, p. 107, nota 227.

² M. FABBRI, *Giovanni Maria Casini*, in « Studien zur Musikwissenschaft », Hermann Böhlaus Nachf, Band 25, Wien, 1962, p. 148.

³ Ivi, p. 157.

⁴ Bernardo Pisano (operante a Firenze nel periodo 1502-1522).

⁵ B. degli Organi (1474-1539).

⁶ F. Corteccia (1502-1571).

⁷ M. da Gagliano (1575c-1642).

⁸ L. RONGA, *op. cit.*, p. 123.

⁹ M. FABBRI, *op. cit.*, p. 73.

ché in una lettera dice: « quello stile e quelle Armonie »¹. « Quello stile » si riferisce alla esteriorizzazione del fantasma ritmico, come si trova già nei polifonisti rinascimentali, personificati nel Palestrina; « quelle Armonie » alla esteriorizzazione della contemplazione sonora in sé e per sé stessa, per la sola ragione che « fa buon sentire ». Sembrano volere confermare quanto stiamo asserendo molte situazioni armoniche che si verificano nei *Responsori per la Settimana Santa*. Ne segnaliamo alcune. Nel Responsorio: *Vinea mea electa*², alla battuta n. 15, terzo movimento, abbiamo un accordo di quinta eccedente sulla parola « amaritudinem ». Siamo di fronte, è vero, ad un caso di armonia cromatica, che ha in sé i germi della enarmonia, ma è anche evidente l'interesse del compositore ad esprimere simbolicamente la parola « amaritudinem ». L'urgenza che il compositore ha provato nell'esprimere l'amarrezza dell'animo di fronte all'ingratitude, trova la sua adeguata espressione solo nella durezza della quinta eccedente in sé. Confermano, per la loro posizione contraria, quanto stiamo dicendo alcuni esempi del Responsorio: *Velum templi scissum est*³. Tali esempi anche se ci appariranno analoghi a quello sopra citato, per il simbolismo contenuto nella loro espressione, è pure evidente che sono frutto di una dialettica contrappuntistica. Cosicché, mentre nel primo caso il simbolismo trova la sua espressione nella dissonanza, negli altri, che stiamo per citare, trova la sua espressione: in un passaggio melodico dissonante, che si frantuma nella imitazione (battute nn. 3 e 4, sulla parola « scissum »); in un movimento ritmico imitativo (battute nn. 5 e 8, sulle parole « et omnis terra tremuit »), o sul restringersi di un salto melodico o nell'invertire il senso da discendente in ascendente (battute nn. 11 e 23, sulle parole « memento mei, Domine, dum veneris in regnum tuum »).

Non sappiamo quante volte lo Scarlatti abbia dovuto ripetere la sua frase: « perché fa buon sentire », frase che ha in sé tutta l'amarrezza e lo scatto della difesa, ma ripetutamente e a varie persone la deve avere proferita per difendere il suo Responsorio: *Caligaverunt oculi mei*⁴. In detto Responsorio alla battuta n. 14 si trova

¹ Ivi, p. 106.

² Vedi nota n. 5 di p. 148.

³ Vedi nota n. 1 di p. 148.

⁴ A. SCARLATTI, *Caligaverunt oculi mei*, responsorio a 4 v. d. per la Parasceve, rinvenimento e trascrizione di M. Fabbri, Accademia Musicale Chigiana, Siena, 1963.

una falsa relazione, resa ancora più evidente dal fatto che il MI diesis del soprano, nel movimento precedente, è dato naturale al tenore e al basso. Non bastasse il soprano salta, discendendo, da SI a MI diesis, producendo così salto di tritono, essendo il MI diesis uguale a FA. L'effetto sublime di questo passaggio non poteva avere altra difesa che la frase sopra citata: « perché fa buon sentire ».

Questa frase nasce dall'esigenza di esternare armonie preesistenti oppure tali armonie nascono per dare forma ad un simbolo? È certo che l'armonia scarlattiana con il suo senso proteiforme riesce ad adeguarsi in maniera sempre definitiva alla lettura commatica del testo e all'enuclearsi della meditazione in tutti i suoi passaggi intellettivi ed affettivi, ma propendiamo per la seconda ipotesi. Le armonie in Scarlatti nascono mentre legge il testo. Troppo attenta è la sua lettura, come ce lo dimostra il frequente cambiamento di tempo e come ce lo dimostrano le sue stesse parole: « confesso il mio debole: in alcune cose, mentre stavo adattandovi le note, ho pianto! »¹.

Definito il fatto sonoro del responsorio scarlattiano passiamo ora a considerarne la forma e i principi estetici che ne determinano l'articolazione. Il taglio formale è lo stesso usato dai polifonisti rinascimentali. Esso era imposto da ragioni di carattere liturgico. Si tratta del Responsorio, di quella forma cioè, nella quale il Coro si alterna ai Soli. Ciò non avviene ad arbitrio del compositore, ma secondo un canone dettato dal prototipo del Canto Gregoriano, che dà come solistico il *versus*. Scarlatti si permette di introdurre delle novità nel rapporto Coro-Soli, per una ragione derivante, a nostro parere, dalla lettura commatica molto personale del testo liturgico. Tale lettura trae la sua origine da un tipo di meditazione immanente, che può rivelarsi solo attraverso un'espressione polifonica priva di accompagnamento strumentale, come asserisce lo stesso Scarlatti in una identità di principi estetici con il Casini². Questo nelle musiche per la liturgia della Passione, perché nelle altre musiche religiose l'esteriorizzazione viene attuata dagli strumenti, che rappresentano il « chiaroscuro »³. Abbiamo così nel musicista siciliano, per quanto riguarda la produzione che si rifece a testi sacri, due estetiche: quella liturgica e quella

¹ M. FABBRI, *op. cit.*, p. 73.

² Vedi nota n. 2 di p. 150.

³ Vedi nota n. 1 di p. 148.

religiosa. La prima, frutto di una meditazione immanente, che non ha altra urgenza di partecipazione se non quella di manifestarsi simbolicamente nelle « voci in solitudine », cioè senza accompagnamento, e la seconda che nasce dalla meditazione discorsiva e partecipata, in tutto simile alla bachiana, che sente l'urgenza di esteriorizzarsi nella maniera più evidente con gli strumenti. La libertà liturgica della quale godeva Bach ha dato al suo genio la possibilità di esplodere dopo avere attinto pienamente alle sorgenti di un unico dato estetico, che a quel tipo di meditazione si conveniva. La coercizione liturgica spinse Scarlatti, come poi il Casini, verso un atteggiamento mistico di *compassione*; compassione, che deve essere comunicata solo indirettamente, perché ogni vero credente ha in sé tale atteggiamento nel periodo di Passione. Ecco perché Scarlatti dice: « quantunque le voci in solitudine mi sembrino più convenienti al dramma del Redentore, che fu senza sostegno, solo e rinnegato »¹. « Le voci in solitudine », cioè senza accompagnamento, meglio rendono il quadro del dramma davanti al quale ognuno deve provare *affetti di compassione*.

Si è parlato di simbolismo in Scarlatti, e con ragione, ma questo simbolismo più che provato, è stato intuito. A nostro parere è proprio nella citata frase la rivelazione dell'esigenza scarlattiana ad esprimersi simbolicamente. Esigenza che egli condivide con il grande di Eisenach, ma, mentre Bach circoscrive l'espressione simbolica ad alcuni particolari e si inserisce fortemente nella tradizione simbolica, lo Scarlatti tramuta in simbolo una espressione, una estetica. « Le voci in solitudine », abbiamo detto, sono simbolo del « dramma del Redentore, che fu senza sostegno, solo e rinnegato ». Ma il simbolo non ha bisogno di essere partecipato in quanto è di tutti, può essere noto a tutti e si esprime per sé, senza spiegazione; non l'intelletto deve essere mosso, ma la volontà di ogni vero credente con gli *affetti della compassione*.

Abbiamo parlato di coercizione liturgica, ma per il genio autentico la stessa limitazione può essere fonte di ispirazione, spingendolo a battere vie da altri ritenute impossibili o addirittura ad essi sconosciute. Il genio di Scarlatti non poteva essere isterilito dalle limitazioni e dalle coercizioni, dal momento che lui stesso per primo si era

¹ M. FABBRI, A. S. cit., p. 107.

posto delle limitazioni nel dare vita alle sue creazioni. Ce lo attestano le sue parole: « 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 « *rinunziando al dilettevole gioco or delle voci virtuose or delli stromenti* »¹.

È in questa attitudine alla rinuncia che Alessandro Scarlatti ha trovato un'espressione musicale mirabile per il più grande dramma verificatosi sulla terra. Rinuncia che ci dà la spiegazione del perché il grande palermitano sia stato uno degli ultimi geni della Musica a concepire il canto nella liturgia cattolica come sommo elemento di drammaticità.

CLEMENTE TERNI

¹ Ivi, p. 106.

LE ACUTE CENSURE DI FRANCESCO M. VERACINI
A « L'ARTE DELLA FUGA » DI FRANCESCO GEMINIANI

*Indicazioni per un severo riesame critico
delle opere del maestro lucchese*

Un interessante articolo di Arnaldo Bonaventura¹, apparso nel 1938 sulla « Rivista Musicale Italiana »², metteva per la prima volta in evidenza l'importanza e la singolarità di uno sconosciuto trattato manoscritto di Francesco Maria Veracini, che lo stesso Bonaventura era riuscito (nel 1919) a far passare da un archivio privato fiorentino — quello della famiglia Uguccioni Gherardi, dove il grosso volume era forse giunto già sulla fine del '700 — alla biblioteca del Conservatorio di Musica « L. Cherubini »³.

In seguito tale trattato, descritto in maniera necessariamente sommaria dal Bonaventura, è stato ripreso in mano dal Damerini⁴, dal

¹ Si firmò A. R. NALDO, a causa delle persecuzioni contro gli ebrei.

² Vedi: *Un Trattato inedito e ignoto di F. M. Veracini*, in « Riv. Mus. Ital. », Anno XLII [1938], pagg. 617-635.

³ Segnatura: f/I/28 e f/I/29 (entrambi i volumi sono ora custoditi in cassaforte).

⁴ A. DAMERINI, *Elogio dell'asino e morte di Stradella in un trattato di F. M. Veracini*, ne « La Scala », Milano, n. 76 (marzo 1956), pagg. 54-57.

Giegling¹, dal Barblan² e da noi³, ma solo con lo scopo di trarre notizie particolari e limitate, per lo più concernenti Stradella, i maestri di Veracini e l'enigmatica figura del violinista milanese Carlo Ambrogio Lonati — il « *Gobbo della Regina di Svezia* » — sul quale s'intrattiene, con poche ma entusiastiche parole, il maestro fiorentino nel suo scritto.

Non è ovviamente in questa sede che intendiamo affrontare tutto il vasto e non facile lavoro relativo alla « trascrizione » completa e al successivo commento storico e critico del trattato veraciniano; la ragione di questo nostro saggio è da ricercarsi nel fatto che, pur avendo svolto già una buona parte di tale lavoro — che contiamo di ultimare fra non molto, per poi farne una specifica pubblicazione — ci sentiamo indotti a non attendere il compimento della nostra fatica, per far conoscere agli studiosi alcune notizie di straordinario interesse, riguardanti la personalità di Francesco Geminiani.

Infatti, come vedremo, dopo la lettura attenta di varie considerazioni di Veracini — molte scritte (ma in forma « nascosta »), molte altre sottintese — l'aspetto di Geminiani-compositore (aspetto ancor oggi non del tutto messo in luce, ma comunque esaminato dagli storici con risultati senz'altro « positivi », favorevoli cioè al maestro lucchese) viene ad essere seriamente compromesso, o perlomeno immerso in una pesante atmosfera di fondato dubbio, capace di avvolgere anche la stessa « natura » di Geminiani, la sua morale d'uomo e d'artista.

¹ F. GIEGLING, prefazione all'antologia *Die Solosonate*, nella raccolta « *Das Musikwerk* », Colonia, Arno Volk, 1959 (pag. 11).

² G. BARBLAN, *La Musica strumentale e cameristica a Milano dalla seconda metà del Cinquecento a tutto il Seicento*, in « *Storia di Milano* », vol. XVI, Milano 1962 (vedi da pag. 616 a pag. 618); G. BARBLAN, *Un ignoto omaggio di Francesco Geminiani ad Arcangelo Corelli*, in « *Musiche italiane rare e vive* »: Numero Unico, dell'Accademia Musicale Chigiana per la XIX « *Settimana Musicale Senese* », Siena, Ticci, 1962 (vedi pagg. 38 e 39).

³ M. FABBRI, *Giovanni Maria Casini « Musico dell'umana espressione »*, in « *Studien zur Musikwissenschaft* », 25° Band, Wien, Böhlau, 1962 (vedi pagg. 158 e 159); M. FABBRI, *Francesco Feroci nella scuola organistica fiorentina del XVIII secolo*, in « *Musiche italiane rare e vive* »: Numero Unico dell'Accademia Musicale Chigiana per la XIX « *Settimana Musicale Senese* », Siena, Ticci, 1962 (vedi a pag. 150); M. FABBRI, *Gli ultimi anni di vita di Francesco Maria Veracini*, estratto da « *Collectanea Historiae Musicae* », vol. III, Firenze, Olschki, 1962 (vedi a pag. 92).

* * *

Prima di passare all'argomento specifico del nostro saggio, crediamo sia necessario fissare alcuni « dati » concernenti il manoscritto veraciniano, dal momento che essi, oltre a non essere stati prima d'oggi presi in considerazione o risolti, risulteranno preziosi elementi di valutazione storica, come « base » per qualsiasi ulteriore indagine filologica ed estetica.

Il trattato conservato nella biblioteca del Conservatorio fiorentino è in manoscritto *unicum*; infatti, stando al risultato delle ricerche sin qui condotte, non ne esiste alcuna copia in tutto il mondo. Consta di due volumi, entrambi rilegati da una stessa mano, con sovraccoperta marrone (a « motivi » circolari e macchie rosse) e con costola in pelle scura.

Il primo volume — il trattato vero e proprio — ha uno sviluppo di pagine XXVIII + 422 (dimensioni: mm. 0,305 x 0,205). Nel primo settore, con numeri romani, si ha: l'indice generale del trattato (pagg. I-VII); la dedicatoria ai giovani studiosi di musica (pagg. IX-XIII); un « *Avvertimento* » seguito dalla solita « *Protesta* » — per la presenza di nomi « *di Deità profane* » — nonché l'« *Indice Laconico ed Allegorico per dare un'Idea generale degl'Arnesi e dei Lavori che a comporre in Musica spettano* » (pagg. XIV-XVII); il frontespizio — così concepito: *Il Trionfo / della pratica Musicale / o sia / Il Maestro / dell'arte scientifica / dal quale imparasi non solo / Il Contrappunto / ma (quel che più importa) / insegna ancora con nuovo e facile metodo / l'ordine vero di comporre / in Musica / Studio / di / Francesco M.^a Veracino / Opera III / Parte Prima* [segue, disegnato a penna, un cavallo alato, su fronde intrecciate alla base] — cui fa immediatamente séguito il « *Proemio* » (pagg. XIX-XXVI). Da pag. 1 fino a pag. 422 (numerazione originale), si ha il trattato vero e proprio, diviso nelle sue due parti¹.

Il secondo volume, in *formato-album* e su carta pentagrammata, è interamente dedicato agli esempi musicali, ai quali il trattato teo-

¹ Sono bianche le seguenti pagine: VIII, XVIII, XXVII, XXVIII e 158.

rico rinvia di continuo. Consta di 40 pagine (dimensioni: millimetri 0,290 x 0,225), prive di frontespizio¹.

Ci è per il momento negato di rispondere con sufficiente sicurezza a una importante domanda: il trattato è autografo? Anche se, per varie considerazioni, saremmo portati a dare una risposta senz'altro affermativa, preferiamo attendere la decisiva « riprova » del documento di raffronto, che, purtroppo, oggi ci manca. È comunque certo che entrambi i volumi non rappresentano la « prima stesura », bensì una diligente e corretta « bella copia ». Molti sono gli esempi che potremmo a questo proposito portare: ci limiteremo a citare, oltre al generale ordine, sia i non infrequenti casi di « salti di righe » con successiva correzione², sia i molti « abbagli » causati dalla rapida lettura e copiatura³.

¹ Sono bianche le seguenti pagine: 2, 12, 32 e 40. Il volume comprende, fra l'altro, anche 13 composizioni « complete »: tutte ignote. Ne diamo i titoli (per lo più ricavati dal 1° volume del trattato) e i nomi degli autori, che abbiamo potuto con pazienza accertare: 1) *Fuga vera con cinque soggetti* (pagg. 13-15) per quartetto d'archi [di F. M. Veracini]; 2) *Ricercare con cinque soggetti: Sistema primo* [« *Crucifixus* »] (pagg. 16-17) per Soprano, Contralto, Tenore e Basso [di F. M. Veracini]; 3) *Ricercare del Sistema secondo* [« *Crucifixus* »] (pagg. 18-20) per Soprano, Contralto, Tenore e Basso [di F. M. Veracini]; 4) *Capriccio con quattro soggetti* (pagg. 21-24) per quartetto d'archi [di F. M. Veracini]; 5) *Fuga vera con un soggetto solo* (pagg. 25-27), per quartetto d'archi, « *di Gallario Riccoleno* » [cioè di Arcangelo Corelli]; 6) *Fuga vera a quattro soggetti* (pagg. 28-31), per quartetto d'archi, « *di Sgranfone Miniacci* » [cioè di Francesco Geminiani; però rifatta quasi del tutto da F. M. Veracini (vedi p. 192, nota 2)]; 7) *L'Arte della Fuga a quattro parti reali* (pagg. 33-36), per quartetto d'archi, « *di Sgranfone Miniacci* » [cioè di F. Geminiani; è la fuga censurata da F. M. Veracini]; 8) *Canone finito* [« *Indovinella Grillo* »] (pag. 37) a due voci [di F. M. Veracini]; 9), 10) e 11) *Tre Canoni infiniti* (pag. 37): « *Conturbabantur Constantinopolitani* » a due voci [di F. M. Veracini], « *Belle Dame di Palazzo* » a cinque voci [di F. M. Veracini] e « *Il dolce vino* » a sette voci (« *che può cantarsi accompagnato da' Corni* ») [di F. M. Veracini]; 12) *Canone cancrizzante* [« *Chi semina virtù* »] (pag. 38) a due voci [di F. M. Veracini]; 13) *Canone Communis est via* [« *Fammi indovino* »] (pag. 38) a due voci [di F. M. Veracini]. Abbiamo trascritto tutte le suddette composizioni; il « *Crucifixus* », di cui al n. 3, è stato « ripreso » ed eseguito nel 1963 (nel Battistero di Firenze) dal « Complesso Polifonico di S. Maria del Fiore ».

² Cfr., ad esempio, alla pagina 168 il 20° rigo (cassato) col 17° e, inoltre, alla pagina 412 il 21° rigo (cassato) col 25°.

³ Esempi: *dissonanze* per *distanze* (pag. 33, 5° rigo); *contiene* per *ottiene* (pag. 79, 15° rigo); *troviamo* per *traviano* (pag. 103, 3° rigo); *corda* per *coda* (pag. 124, 15° rigo); *portato* per *partorito* (pag. 160, 15° rigo); *superfluo* per *superficiale* (pag. 235, 13° rigo); *riferisce* per *rifrisse* (pag. 241, 17° rigo) e *bisogno* per *biasimo* (pag. 387, 21° rigo).

Lo stesso Veracini, del resto, avverte, già nella dedicatoria¹, di aver lavorato in più riprese al trattato (limitatamente alle questioni di carattere « pratico », e perciò tecnico-didattico), segnando dapprima i vari appunti in uno « squarciafoglio », di cui poi si servirà per redigere il trattato completo: « Ora fa d'uopo informare che [= come] mai sia stata idea nostra il lasciar porre sotto al Torchio quest'Opera, i principî [= gli inizi] della quale furono diverse Annotazioni Musico-Pratiche, registrate, di tempo in tempo, in uno Squarciafoglio (per uso nostro), quando a noi accadeva [di] superare, col proprio nostro Studio, le difficoltà che incontravamo Componendo. Avendo poi conferito a diversi Amici il detto Squarciafoglio, [essi] ci hanno persuaso di farne parte al Pubblico, a fine di giovare ai Desiderosi di approfittarsi nell'Arte scientifica della Musica. Trasportati finalmente da sì amichevole lusinga, cominciammo a porre per filo e per segno² le dette Annotazioni, talmente che le abbiamo ridotte come vedrete. E ora, consegnandole alla pubblica luce, ci spaventa l'Autorità di S. Paolo che, tra [i] tanti suoi Oracoli, dice: "Debitores facti sumus sapientibus et insipientibus" »³.

Dalle parole che abbiamo ora riportato, si apprende come Veracini intendesse esplicitamente licenziare per la stampa il proprio vasto lavoro teorico: cosa del resto comprovata dal frontespizio, laddove, sotto il nome dell'autore, si trova l'indicazione di « Opera III ».

Sorge a questo punto un altro interrogativo, forse il più importante di tutti: quando Veracini si dedicò al trattato? Il Bonaventura — l'unico fra i succitati studiosi che abbia esaminato il manoscritto con qualche intento filologico — si limita a dire: « L'indicazione di opera III dimostra ch'essa venne immediatamente dopo le famose

¹ Vedi: vol. I, pag. X.

² Intendi: « cominciammo a mettere in perfetto ordine etc... ».

³ Nel riportare alcuni passi del trattato veraciniano ci siamo scrupolosamente attenuti alla « lezione » del testo originale, anche quando la grafia di qualche parola risulta (per noi moderni) errata. Abbiamo però rinunciato volentieri a seguire sempre e comunque la punteggiatura originale che, al lettore d'oggi, avrebbe finito per rendere poco chiara — e, talvolta, addirittura problematica — l'interpretazione del pensiero dell'autore. L'abolizione di alcuni segni originali d'interpunzione e l'aggiunta di altri (a nostro avviso necessari), potranno favorire una lettura spedita e precisa.

"Sonate Accademiche" a Violino solo e Basso, dedicate alla Sacra Reale Maestà di Augusto III Re di Polonia, che costituiscono l'opera II del grande musicista fiorentino »¹.

L'ovvia constatazione fatta dal Bonaventura non è valida a dare una risposta esauriente alla domanda che ci siamo posti, dal momento che discretamente vasto risulta il margine di tempo che separa la pubblicazione dell'opera seconda (1744) dalla morte dell'autore, avvenuta — non sarà inutile ripeterlo qui — non nel 1750 presso Pisa (come riportano i dizionari), bensì nel 1768 a Firenze².

Dopo un attento esame del manoscritto, siamo finalmente riusciti a rintracciare i due elementi indispensabili per « circoscrivere » al massimo il periodo in cui Veracini lavorò al proprio trattato: a pagina 302 del manoscritto, il maestro fiorentino, rivolgendo un'arguta e amara satira ai compositori del suo tempo (sulla scia evidente di quanto aveva fatto Benedetto Marcello nel *Teatro alla Moda*), dice: « Il primo Libro che viene loro proposto, dopo l'ABC, è il "*Galateo o sia trattato de' costumi e modi che si debbono tenere o schivare nella comune Conversazione*", Opera di Messer Giovanni della Casa, stampata in Firenze, appresso i Giunti, l'Anno 1758, al quale libro succede... etc. ». È evidente che la data di stampa del *Galateo* (1758) ci fornisce l'« anno di partenza » per la redazione del trattato veraciniiano.

Per quanto riguarda l'« anno di arrivo », ci gioviamo di una nostra personale riflessione, basata sul tono delle « censure » stesse che formano l'oggetto del presente saggio: siamo infatti convinti che se Veracini giunge a muovere delle critiche così forti all'indirizzo di Francesco Geminiani — con il tono più nascosto di derisione, tutto arguzia e finezza (appunto come se sapesse che il proprio scritto sarebbe caduto nelle mani dell'interessato) — ciò dimostra chiaramente che il maestro lucchese era ancora in vita: al massimo, dunque, si arriva alla fine del 1762 (anno della morte — a Dublino — di Geminiani).

Concludendo, il *Trionfo della Pratica musicale* rappresenta il frut-

¹ Vedi: *Op. cit.*, pag. 619.

² Esattamente il 31 ottobre 1768 (cfr.: M. FABBRI, *Gli ultimi anni di vita di Francesco Maria Veracini*, già cit.).

to del lavoro svolto da Veracini fra il 1758 e il 1762, vale a dire negli anni della piena maturità del maestro (fra il 68° e il 72° anno di vita)¹.

* * *

Invano si cercherebbe in tutto il trattato veraciniano la citazione esplicita del nome di Francesco Geminiani; eppure numerose pagine e ancor più numerose considerazioni sono interamente « rivolte » al maestro lucchese.

La ragione — una volta scoperta la « chiave » — è assai semplice: Veracini, seguendo una vecchia forma di divertimento (particolarmente amata dai letterati toscani, appartenenti alle tante *Accademie*, sorte un po' dappertutto), prende il nome di Francesco Geminiani e lo trasforma in quello di Sgranfione Miniacci²: certo, con un abilissimo e pungente giuoco di anagramma³.

Già il Bonaventura, durante l'esame del manoscritto, aveva incontrato il nome di Sgranfione Miniacci; ma si limitò a dire: « *chi sa quale compositore del tempo [di Veracini] è adombrato sotto*

¹ Avevamo supposto nel nostro saggio più sopra citato (vedi a pag. 93) che Veracini avesse dedicato gli anni della maturità al lavoro, silenzioso e appartato, quando le sue comparse in pubblico, in veste di concertista, si erano alquanto diradate. Nel « *Baule pieno di sue composizioni* » — che Veracini lasciò nel testamento (da noi pubblicato) a un tal Francesco Bianciardi — doveva trovarsi anche il trattato *Il Trionfo della Pratica musicale* cui ci riferiamo (poi finito, chissà come, nell'archivio privato della famiglia Uguccioni-Gherardi, dove lo rinvenne — nel 1919 — Arnaldo Bonaventura).

² L'anagramma è stato fatto da Veracini su FRANCESCO GIMINIANI. Il cognome del maestro lucchese, specie in Toscana, si trova spesso nella « versione » usata da Veracini, probabilmente nel « ricordo » della cittadina di San Gimignano (« scritta » anche, nei documenti del Sei-Settecento, *San Giminiano*, *San Giminniano*, ecc...). Vedi anche: *Concerti Grossi / con due Violini, Viola, e Violoncello / di Concertino Obbligati / Due Violini, e Basso di Concerto Grosso / dal Sig. FRANCESCO GIMINIANI composti / dalle dodici Sonate dell'Opera Quinta / del Sig. Arcangelo Corelli [—.—.] Violino Primo di / Concertino [—.—.] Joannes Gherardi scripsit Anno 1775*: sette fascicoli manoscritti, corrispondenti alle singole parti, conservati nella Biblioteca del Conservatorio di Musica « L. Cherubini » di Firenze, con segnatura D-X-301/307.

³ Abile e pungente, perché Veracini, usando il nome di SGRANFIONE — di cui si servirà sempre, senza più ricordare il « MINIACCI » — è riuscito a raggiungere una finalità ben precisa: deturpare il nome del mitologico Anfione (che, con la sua musica, era stato capace di costruire le mura di Tebe), con tre consonanti (SGR...) che hanno il palese compito di sottintendere il furto, e cioè il veraciniano « *sgraffignare* ». Torneremo su questo argomento più avanti.

questo pseudonimo »¹, preferendo non andare oltre nella ricerca di una soluzione.

Non sarà privo di interesse sottolineare, qui, che altri due nomi sono da Veracini « celati » in anagramma; troviamo, infatti, Gallario Riccoleno e Marco Serafino Riccanave²: il primo è Arcangiolo Corelli, mentre il secondo è addirittura lo stesso Francesco Maria Veracini (per l'occasione « mutato » — come nel frontespizio — in Veracino)³.

Trattando della *Fuga* — in un vasto settore del manoscritto, che va da pagina 127 a pagina 190 — Veracini intende richiamare la massima attenzione dello studioso su quella forma musicale che egli chiama, con un'espressione felice, « *un delizioso rammasso di regole e d'eccezioni certe, ma non fisse* »⁴, convinto che la fuga sia il doveroso banco di prova per qualsiasi musicista, meritevole di questo nome.

¹ Vedi: *Op. cit.*, pag. 630.

² Vedi, rispettivamente, a pag. 148 e a pag. XV del trattato (vol. I).

³ Un altro nome di musicista è da Veracini « trasformato », ma non con anagramma: parlando di un fatto avvenuto a Roma « nell'Anno del Giubileo 1700 », Veracini dice (vedi: vol. I, pagg. 142-144) che « *un Virtuoso Anonimo Spagnolo* » [?] volle proporre un tema di fuga al « *famoso Pelagatti* »; tema, a cui il musicista italiano non seppe dare una giusta « risposta ». Il soggetto di tale fuga, con le varie soluzioni, è riportato nel volume degli esempi musicali, a pag. 25 (dalla lettera G alla lettera O). Citando il PELAGATTI, Veracini apre una nota così concepita: « *Pelagatti: Nome alterato in ossequio di chi lo portava* ». Siamo dell'avviso che il maestro fiorentino intendesse alludere a Tomaso Pegolotti, violinista e compositore di qualche merito, che, appunto nel periodo 1699-1702, si trovava a Roma. Il suo cognome — come è facile constatare — si « presta » assai bene alla « versione » veraciniana: Pegolotti-Pelogotti-Pelagatti. Di lui si conoscono [12] *Trattenimenti Armonici da camera a Violino solo e Violoncello*, stampati a Modena, dal Rosati, nel 1698. Cfr.: L. TORCHI, *La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Torino, Bocca, 1901 (pag. 103).

È assai interessante sottolineare qui — dopo il fuggevole accenno fatto nel corso della pag. 158 — che di GALLARIO RICCOLENO (e, perciò, di Arcangelo Corelli) il Veracini riporta, nel volume riservato alle musiche (vedi alle pagg. 25-27), una bella composizione per « quartetto d'archi », quale luminoso esempio di « *Fuga vera con un soggetto solo* ». Tale fuga non è estratta da nessuna delle opere a noi note del Corelli (cfr.: M. RINALDI, *Arcangelo Corelli*, Milano, Curci, 1953 [vedi « *Indice tematico* », pagg. 475-501]), e deve pertanto ritenersi un'inedita e sconosciuta pagina del Fusignanese. Rimandiamo, per questo, il lettore a: M. FABBRI, *Tredici ignote composizioni attribuite a Corelli in due manoscritti di Firenze e di Assisi* (in questo stesso volume).

⁴ Vedi: vol. I, pag. 125.

È appunto nelle pagine trattanti la fuga (e, più precisamente, in quelle dedicate alla cosiddetta « *Fuga falsa* ») che il maestro fiorentino cita il nome di Sgranfione Miniacci — e, perciò, di Francesco Geminiani — esaminando con severità e con minuziosa cura un lavoro di quest'ultimo (che compare ricopiato dallo stesso Veracini, nel secondo volume del trattato, e cioè in quello riservato agli esempi musicali: vedi alle pagg. 33-36)¹.

La fuga di Geminiani, che Veracini riporta e commenta, è piena di spropositi, ma — stando alle dichiarazioni stesse, presenti nel trattato — essa fu « *stampata apposta da Sgranfione Miniacci, per illuminare il buio che in tante fughe, a torto applaudite, trovasi* »².

Queste parole ci fecero subito pensare, in buona fede, che Geminiani avesse davvero composto e fatto stampare, magari in un grande foglio volante (come allora si usava), la fuga riportata da Veracini e intitolata *L'Arte della Fuga a 4 parti reali*: appunto con lo scopo di fornire un luminoso esempio di come... non si dovrà mai fare una fuga a quattro « soggetti »!

Ogni tentativo per reperire un esemplare di codesta specifica stampa andò deluso, finché, leggendo più attentamente le parole di Veracini, una frase del trattato parve illuminarci di colpo: « *Errori simili, come altri molti che in questo Componimento ritrovansi, gli (sic) fanno i Ragazzi che non hanno ancora inteso bene i principij. Non è stata carestia di Compositori, i quali, essendo stati redarguiti intorno a simili errori, hanno risposto che sanno benissimo ancora [= anche] loro gli errori, ma che hanno voluto fargli (sic) apposta* »³.

L'accostamento dei due « *apposta* » fu immediato, e da ciò nacque in noi il sospetto che Veracini stesse prendendo bellamente in giro il collega lucchese, e che la « *fuga mostruosa* » — come la chiamerà lo stesso Veracini — fosse stata tutt'altro che « *stampata apposta* » da Geminiani, bensì che quest'ultimo fosse caduto, senza accorgersene (o, peggio, senza la possibilità di accorgersene), in una serie di errori gravi.

Il sospetto — via via ingigantitosi con la lettura di altre frasi

¹ Queste pagine musicali sono qui riprodotte.

² Vedi: vol. I, pag. 168.

³ Vedi: vol. I, pag. 174.

(che segnaleremo in seguito) — divenne convinzione quando mettemmo le mani sui *Concerti Grossi* dell'Opera VII di Geminiani¹: il primo dei 6 concerti (stampati a Londra nel 1746) ha, per secondo movimento, un « Presto » che reca la seguente intestazione: *L'Arte della Fuga, a 4 parte Reale* (sic). Si tratta proprio della fuga ricopiata e censurata da Veracini.

È fin troppo chiaro che, essendo stata inserita in una pubblicazione di *Concerti* impostati a tutta serietà, tale fuga non fu mai da Geminiani composta con il preciso intento di fare errori, « per illuminare il buio » degli ignoranti!

Una volta dimostrato questo, possiamo senz'altro riportare tutto il « paragrafo » che Veracini dedica al lavoro di Geminiani, rimandando i nostri commenti alle note e alla sintesi finale².

DELLA FUGA MOSTRUOSA

È tanto difficile a distinguere il Ritratto dalla Fuga mostruosa, quanto è facile a fare una composizione che meriti tal nome!

Noi produciamo un Originale di essa, acciò dalle Annotazioni che scuoprono i suoi difetti, sieno informati gli Studiosi delle [= intorno alle]

¹ Eccone il frontespizio, ricavato dall'esemplare completo (con data 1748), conservato nella Biblioteca del Conservatorio « G. B. Martini » di Bologna: *Concerti Grossi Composti a 3, 4, 5, 6, 7, 8 Parti Reali, per essere eseguiti da due Violini, Viola e Violoncello di Concertino, e due altri Violini, Viola e Basso di Ripieno, a quali vi sono annessi due Flauti Traversieri e Bassone / da F. Geminiani / Dedicati alla Celebre Accademia della buona ed Antica Musica. Op.^a VII. Stampate [sic] a spese dell'Autore con Privilegio di S.M.B., Londra M.DCC.XL.VIII.* Cinque di questi concerti, nella revisione di Franz Giegling, sono stati qualche anno fa incisi su disco microscolto da « I Musici » (Disco Philips A/00447/L: Geminiani, 5 *Concerti Grossi* Op. 7). Nella copertina di tale disco lo stesso Giegling dà una sommaria presentazione dei brani musicali; riportiamo qui le parole che il revisore volle dedicare al *Concerto Grosso N. 1* (dalle quali, peraltro, non si riceve alcun aiuto particolare per l'« esame » della famosa fuga): « *In the Concerto no. 1 in D major, Geminiani entitles the second movement « L'arte della fuga a 4 parti reali ». This has only very little in common with Bach's « Art of Fugue », but the description gives us an insight into the different points of view: for Bach, a fugue signified nothing out of the ordinary, while for the Italians, the fugato, only an indication of a fugue, comes already into the realm of high art, which requires it to be immediately loosened and resolved in a homophonous texture. The three remaining movements of this concerto, two slow, and one fast, enter freely into the atmosphere of gay popular art, which was then fashionable, at the time of the first public concerts.* ».

² Il « paragrafo » che riguarda la « Fuga mostruosa » va da pag. 167 a pag. 190.

Exhibio n.º 17

Questi Fogli vanno inseriti al fine del Capitolo VI.º

Capitolo VI.

Esamp

Handwritten musical score for a single system, consisting of ten staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense, with many notes and rests. The staves are numbered 1 through 10 at the end of each line. The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical score on ten staves, featuring complex notation and numerical annotations.

The notation includes various note values, rests, and bar lines. Numerical annotations are present throughout the score, often grouped in parentheses or above specific notes.

Key numerical annotations include:

- (65)
- 52 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes notes, rests, and bar lines. The first staff contains a series of notes with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff continues the melody with a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff features a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The sixth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The seventh staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The eighth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The ninth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The tenth staff has a treble clef and a key signature of one sharp.

124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200

Empty musical staves.

pertinaci Infermità che in Lei si innidano, per saper fuggirle, detestarle e correggerle, tanto ne' propri, quanto negli altrui Componimenti.

Questa povera e maltrattata Fuga chiamasi coll'Epiteto di Mostruosa, per non essere altro che un Sofisma, o pure una specie di Sillogismo, di ragione e d'argomento fallace, che par vero, avvengaché, toccandosi ogni sua nota sulle Corde di qualunque Strumento musicale, suona e rimbomba negl'orecchi anco dei Sordi, i quali, se non distinguono il bene dal male, non è per colpa delle corde che ronzano nell'Aria grossa che fa argine al loro udito, ma... (sic).

Il di lei enigmatico aspetto non la dichiara positivamente né Uomo né Donna né Cosa forestiera. Considerandosi poi il rimanente delle sue trasfigurate Membra e delle sue slogate Giunture, dirassi che ella [= *come ella*] sia un Mosaico di sconcerti: talmente, che, invece di fuga, potrà con ragione chiamarsi *Mezz'Uomo, mezza Donna e tutta Bestia*.

Nella descrizione delle tante stravaganze di costei¹, non è facile impresa il sapere unire la brevità alla chiarezza; che però [= *e perciò*] abbiamo pensato di volere adoprare un Metodo breve e chiaro, per insegnare con esso agli Studiosi a saper distinguere il pane da' sassi, in mezzo ancora a tante folte tenebre che ricoprono la quantità dei falli e le mostruosità d'una fuga da fuggirsi.

Il metodo che, a tal fine, abbiamo scelto è la produzione di una fuga piena di spropositi, stampata apposta da SGRANFIONE MINIACCI, per illuminare il buio che in tante fughe, a torto applaudite, trovansi.

Noi dividiamo le annotazioni appartenenti a detta fuga ne' seguenti Articoli, in grazia della brevità e della chiarezza:

ARTICOLO [I]

Annotazioni intorno al Buon ordine male osservato, per quel che riguardano i quattro soggetti della Fuga di Sgranfione, intitolata da lui medesimo: « L'Arte della Fuga a quattro parte Reale », cioè a quattro Parti Reali².

¹ *Stravaganze* è qui usato con significato dispregiativo; dirà altrove il Veracini: « Volendosi fare *Stravaganze*, osservisi ancora in esse la natura del Cantare e la via della buona modulazione. Convien sapersi dal Compositore che *Stravaganza musicale e strampalatura sregolata* sono due cose diverse! » (vedi: vol. I, pag. 211). E ancora: « Il far mestiero... delle *Stravaganze*, lo strafare fuori d'ogni misura, seguitando più l'Arte (molte volte non bene intesa) che la Natura, Maestra del Tutto, fa conoscere che chiunque tali *Strade* frequenta ri[n]serra nel suo Microcosmo un Animo disarmonico, e si dichiara un vero Profanatore della nostra divina Professione » (vedi: vol. I, pag. 259).

² Nella stampa originale si trova tale errore tipografico (poi corretto dal Veracini), e cioè: *L'Arte della Fuga a quattro parte Reale*. Con le seguenti parole Veracini introduce il lettore alla « Descrizione del Soggetto Principale »: « Per confronto di quanto dicemmo, vedasi l'esempio al segno [segue una piccola mano, disegnata a penna], copiato ad unquem dalla sua stampa ».

— *Descrizione del soggetto principale della detta Fuga:*

La Proposizione del soggetto principale di questa fuga ha 11 misure d'estensione, cominciando dalla prima battuta del Componimento ¹ e continuando infino alla Cadenza dell'undecima misura.

Basso: a battute 9 risponde al soggetto principale decimato di 5 misure e mezza;

Violino secondo: a batt. 18 replica il sogg. princ. decimato di 7 misure;

Basso: a batt. 23 replica il sogg. princ. decimato di 7 misure e mezza;

Violetta: a batt. 26 risponde al sogg. princ. decimato di 5 misure e mezza;

Basso: a batt. 28 risponde al sogg. princ. decimato di 7 misure e mezza;

Basso: a batt. 36 replica il sogg. princ. decimato di 4 misure e mezza;

Violino secondo: a batt. 44 risponde al sogg. princ. decimato di 9 misure e mezza;

Violino primo: a batt. 49 replica il sogg. princ. decimato di 7 misure e mezza;

Violetta: a batt. 51 replica il sogg. princ. decimato di 6 misure e mezza;

Basso: a batt. 60 replica il sogg. princ. (in figure alterate) per 4 note sole;

Basso: a batt. 98 risponde al sogg. princ. decimato di 6 misure e mezza;

Violino primo: a batt. 101 ² replica il sogg. princ. decimato di 7 misure e mezza;

Violino secondo: a batt. 106 replica il sogg. princ. decimato di 5 misure e mezza;

Violetta: a batt. 113 replica il sogg. princ. decimato di 4 misure e mezza;

Basso: a batt. 115 replica il sogg. princ. decimato di 7 misure;

Violino secondo: a batt. 118 replica il sogg. princ. decimato di 7 misure e mezza;

Da battute 138 a battute 174 si trovano diversi accennamenti del soggetto principale, di poche note e, quelle, (per avventura) alterate e dimi-

— *Descrizione del Secondo Soggetto:*

Violetta: alla prima battuta propone il secondo soggetto, di misura 4 d'estensione;

¹ Sottintendi: *relativa alla parte del Violino Primo.*

² Nella fuga ricopiata dal Veracini, il n. 101 (per la battuta) non esiste: da 100 si salta erroneamente a 102, 103, 104, 105; indi si ripete il 105. Abbiamo corretto con matita tale numerazione, scrivendo sopra al Violino Secondo. Anche la battuta 65 è erroneamente segnata come 56.

nuite dal [= *rispetto al*] valore delle prime loro proposizioni e risposte.

N. B.: questo soggetto principale non ha finito mai di confessarsi in tutta la sua vita, se non la prima volta. Errore massimo.

Basso: a batt. 49 replica il secondo soggetto, intero sí, ma troppo lontano dalla proposizione;

Di questo secondo soggetto se ne fa vedere per 11 volte il Capo, ma non si compisce mai piú nel modo che si propone, e [= *tanto che*] si replica le prime due volte [*soltanto*], e quelle in distanza di 49 misure.

— *Descrizione del Terzo Soggetto*:

Violino secondo: a batt. 4 propone il terzo soggetto di misure 4 d'estensione;

Violino primo: a batt. 12 replica il terzo sogg. un Tuono sopra. Errore, perché troppo presto fuori di Tuono;

Violetta: a batt. 14 replica il detto sogg. stroppiato sul fine e, per errore, un Tuono sopra alla Proposizione;

Basso: a batt. 21 replica la prima proposizione [*del 3° sogg.*] stroppiata sul fine;

Violino secondo: a batt. 76 [*fa*] imitazione del terzo sogg. stroppiata in tutto e per tutto.

Questo è quanto dice il Terzo Soggetto in tutta questa fuga.

— *Descrizione del Quarto Soggetto*:

Violetta: a batt. 6 propone il quarto sogg. di misure quattro;

Violino primo: a batt. 21 replica il quarto sogg. inconcluso;

Violino secondo: a batt. 56¹ risponde il quarto sogg. concluso licenziosamente fuori di tempo;

Violino primo: a batt. 78 risponde decimando alquanto²;

*Violino primo*³: a batt. 89 risponde decimando alquanto;

Violetta: a batt. 102⁴ propone decimando;

Violino primo: a batt. 109 risponde decimando;

Violino primo: a batt. 118 propone perfettamente bene;

Violetta: a batt. 121 propone decimando;

Basso: a batt. 123 propone decimando;

Violetta: a batt. 169 risponde decimando, 46 battute dopo [*la precedente « risposta »*], in Isola lontana dal continente.

¹ Non è a battuta 56, bensì a 36!

² Veracini ha omissso — di proposito, come dirà più avanti — di citare le seguenti « riprese », *decimate*, dal 4° soggetto: Violino 1°, batt. 39; Violino 2°, batt. 52.

³ Sull'originale c'è, erroneamente, *Violino secondo*.

⁴ Sull'originale « musicale » corrisponde al n. 103 (ma è giusto 102, per la ragione che abbiamo detto nella nota n. 2 di pag. 170.

Pare che i sopraposti quattro soggetti sieno stati alla guerra, esposti in prima fila, a ricevere l'onore di una continua Salva di Schioppettate; e, poiché si vedono così malconci, sbocconcellati, laceri, stroppiati e scontrafatti dalla [= *rispetto alla*] loro prima forma, meriterebbero piuttosto di essere commessi nello Spedale degl'Invalidi, a finire onoratamente i suoi [= *i loro*] giorni, invece di essere veduti vivere, facendo una sì trista figura in questa miserabilissima fuga.

ARTICOLO [II]

Altre inavvertenze intorno al buon Ordine male osservato nella detta Fuga di Sgranfione.

Osservasi particolarmente che, nel corso di questa fuga (d'estensione di 197 misure), non apparisce mai più tutto intero, né replicato, né risposto da niuna delle quattro parti, il sopraccennato *soggetto principale* proposto da principio; ma vedesi, in quella vece, fare capolino¹ alla finestra della fuga², per ventidue o ventitre volte, diminuendosi sempre e riducendosi in consunzione fino a una misura e mezza: talmente che, collo [= *con lo*] spargere le sue reliquie in qua e in là, senza verun disegno e senza perché né per come, puossi assomigliare questo maltrattato soggetto a una Camera male spazzata, nella quale si vedessero tutte quante le non lodabili pennellate della granata³ impresse nella polvere, restate a far pompa di sé nello spazzo di quel Pavimento. E pare giustamente che quei bocconcelli di fuga vogliano significare che ivi dovrebbe essere la *risposta* o la *replica* del soggetto, ma che il Compositore la promette fra tanto per un'altra volta, con più agio⁴. Errore simile non si permette da niuna scola (*sic*), poiché le regole degl'Uomini che sanno far bene la fuga (e che hanno buongusto) insegnano di lasciar cantare alle parti i soggetti intieri, ma non già ammezzati, sbocconcellati e nemmeno alterati dal [= *rispetto al*] loro primo Testo, per quel che riguarda ancora al valore delle figure.

Errori simili, come altri molti che in questo Componimento ritrovansi, gli (*sic*) fanno i Ragazzi che non hanno ancora inteso bene i principij.

Non è stata carestia di Compositori, i quali, essendo stati redarguiti intorno a simili errori, hanno risposto che sanno benissimo ancora [= *anche*] loro gli errori, ma che hanno voluto fargli (*sic*) apposta: « *Sapere il male e voler farlo apposta / a casa mia si chiama ostinazione* »⁵.

E se mai, per la lunghezza dei Soggetti, il Compositore fosse necessitato di troncargli (*sic*) per non rendere noiosamente prolisso tutto il Componimento, dovrà prima soddisfare tutte le Parti interessate nella Fuga, col

¹ « Far capolino: vale farsi appena vedere » [nota originale].

² Sottintendi: tale soggetto principale.

³ È la « scopa di saggina ».

⁴ Si noti il fine umorismo contenuto in quest'ultima frase.

⁵ « Francesco Berni » [nota originale].

Due pagine del trattato ms. di Francesco M. Veracini, *Il Trionfo della Pratica musicale*, dove si critica « L'Arte della Fuga » di Geminiani.

(Bibl. del Conservatorio di Firenze)

far dire a ciascuna di esse la loro intera Cantilena¹, avanti di fare spezzature.

Avvertasi però che le dette spezzature e troncamenti de' soggetti non debbono essere una lunga e l'altra corta, ma dell'istessa lunghezza in tutte le parti che operano. In quella guisa, appunto, di un Colonnato posto sull'istesso Piano, al quale conviensi avere tutti i Pedistalli delle Colonne della medesima altezza, ma non già uno basso e l'altro alto, e, neppure (*sic*), uno grande e l'altro piccolo; onde è lodevolissimo il fare uso delle troncature dei Soggetti nella sola occasione degli Stretti della Fuga, ne' modi e colle regole proposte all'Art. XI del Cap. IV².

Osservasi ancora che dalla prima battuta insino all'undecima (nel qual corso il Primo Violino propone il soggetto principale della Fuga), le altre parti propongono, nel medesimo tempo, con grandissima fretta, tre altri Soggetti e, per maggior confusione, il Basso entra a battute nove con un brano del primo Soggetto, decimato di cinque battute e mezza. Errore gravissimo, contro al Buon Ordine del comporre come dovrebbero.

Tal modo impasticciato di cominciare una Fuga con quattro soggetti affollati, è causa che, di quattro che sono, non se ne comprende niuno. Ed è cosa molto verisimile, anzi naturale, poiché se quattro persone cominciassero a parlare sopra di un Pulpito, e ognuna di loro proponesse un discorso di materia diversa, non potrebbero comprendere, dagl'Uditori, nulla affatto di quello che dicessero in tutto quanto il tempo del loro ragionamento. Talmente che bisognava aver presa più dilazione di tempo e più distanza di luogo, per dar campo agl'Uditori di assaporare e distintamente comprendere quel che dicono quei quattro soggetti nella loro prima proposizione.

A battute 41 il secondo Violino perde il fiato. Da battute 42 a battute 46 il Basso tace e, poi, ricomincia senza niuno de' quattro Soggetti della fuga: tal modo di trattare le fughe è peccato mortale, contro il Buon ordine, proibito dalle Leggi fugherecce. In tempo a Cappella si soffre [= *si consente*] la pausa di una mezza misura e, in tempo ordinario, di un quarto [*di battuta*], ma che [= *purché*] rientri poi [*la « parte »*] con qualche proposito.

Basso, a battute 60: in quel Capo-fuga, di quattro note, che fa la sua entrata solenne, preceduta da due pause e mezza di silenzio [= *due battute e mezza di silenzio*], scorgesi l'Etichetta di alcune Scole (*sic*) che approvano la diminuzione del valore delle figure (*sic*) che proposero il soggetto dal principio della Fuga. Ma per qual ragione a quel preteso soggetto, accennato con quattro note, sta attaccata una Scoribandola di Semiminime? Tale andamento non appartiene a niuno de' quattro soggetti proposti da

¹ Cantilena equivale a *tema, melodia, motivo* (si trova con tale significato assai spesso negli scritti di autori toscani del Sei-Settecento).

² Veracini rimanda il lettore a quanto detto precedentemente nel proprio trattato; esattamente alla pag. 123: « *Dello Stretto e dell'Epilogo dei Componimenti* ».

principio di questo Componimento, e non ha rapporto veruno, in tutta la fuga, con niun'altra delle quattro parti che in essa agiscono.

Una filastrocca di Semiminime (benché di canto dissimile alla predetta) trovasi ancora nel Basso a battute 140: questa sequenza è più scusabile, perché, dopo aver pausato, ricomincia almeno coll'accennamento del secondo soggetto.

Dalle battute 56 infino alle battute 98, si vedono inavvertenze tali, intorno al Buon Ordine male osservato, che ardischiamo (*sic*) di dire che egli pare un ridotto di Maschere che giochino alla Buia¹.

Da battute 158 a battute 169 diversi Stretti del soggetto principale, deformati nel valore delle figure, disprezzano in tutto e per tutto le convenienze dovute al buon ordine di comporre in Musica.

Il Basso, dalle 156 alle 191 battute, fa tre Corde fuori delle regole avvisate nell'Art. XII del Cap. IV². I quattro soggetti, che dovrebbero (*sic*) appoggiarsi sulle dette Corde³, sono andati già a dormire, e i Contrapunti appartenenti alla Fuga, che dovrebbero scherzare sopra di esse, sono ancora in mano alla Ricamatrice.

Da battute 175 a batt. 197, giudicasi troppo estenuato e inappartenente modo di terminare un Componimento che ha per titolo « *L'Arte della Fuga* etc. ». Un Latinante stoppinesco, intelligente in Musica, vedendo finire sì sconcertatamente questa spallatissima (*sic*) fuga, scherzando disse di lei: « *Talis vixit, talis morsit* ».

Da' lumi che fin qui ha dato Sgranfione, possono i diligenti Studiosi vedere le magnifiche inosservanze che sono in questa fuga, intorno al buon Ordine di comporre in Musica. Altre molte⁴ restano a noi da annotarsi, ma si tralasciano per non annoiare [...] noi medesimi a scriverle e gli Studiosi a leggerle.

ARTICOLO [III]

Annotazioni intorno alla Modulazione della Fuga mostruosa di Sgranfione.

Crederesi certamente che abbiamo già detto abbastanza intorno a quanta accurata diligenza sia necessaria aversi per la modulazione nel formare i Componimenti musicali⁵. Molto finora veramente dicemmo in generale, ma troviamo che occorra dire ancora non poco in particolare, poiché, es-

¹ « *Giocare alla Buia: vale giocare a primiera. Per metafora* » [nota originale]. La metafora è fin troppo chiara e vuole essere un riferimento ben preciso alle scarse conoscenze dell'autore della fuga, il quale pare muoversi nel « buio ».

² Veracini rimanda a pag. 124 del proprio trattato, dove parla « *Della Coda Musicale o Pedale* ».

³ Il termine « *Corda* » — usato anche nel periodo precedente — equivale a *Coda* o *Pedale* (cfr. quanto dice lo stesso Veracini a pag. 124 del suo trattato).

⁴ Sottintendi: *inosservanze*.

⁵ Veracini ha trattato della *Modulazione* da pag. 119 a pag. 123.

sendo la modulazione la vera forma che riceve in sé e guida tutte le materie che a far la fuga si richiedono, non è da negligersi da noi il dimostrare gli errori che nell'esempio di Sgranfione son seminati, per impedire di farne uso a chiunque voglia correttamente comporre.

La Modulazione non giusta può farci smarrire la Strada buona della Fuga, avvenga che andando e tornando, riandando e ritornando dal Tuono in quinta, di quinta in ottava, d'Ottava in Duodecima etc., parrebbe forse aver fatto un grandissimo Viaggio, e d'essere andati a S. Giacomo di Galizia pellegrinando; ma ci saremmo ingannati, poiché, osservando quei tanti Andirivieni e facendo buona riflessione, troverebbamosi di essere stati sempre fermi, su' medesimi passi, intorno a Casa, e vedremmo che, senza fare il dovuto giro del Mondo, saremmo tornati (come suol dirsi) a rivedere il Zio.

In altro modo possiamo ingannarci nell'uso della Modulazione; cioè se, avanti di fare la divisione dell'Ottava (altrove da noi descritta), si modulassero le *Corde medie* e, peggio ancora, le *Corde forestiere*, con cadenze solenni fuori delle Corde del Tuono eletto, entrando (per così dire) senza creanza, o per forza, nelle Case degli'altri: o dalle finestre, o sfondando le muraglie, o atterrando le Porte. Onde, slogati i dovuti rapporti e il corso naturale della Modulazione, si ridurrebbe la povera fuga (o qualsivoglia altra Composizione) malconcia, lacera e carica — a maledizione — dal capo insino ai piedi di stravagantissime irregolarità, per le quali cose ella correrebbe [il] rischio di essere presa dai Littori e posta in *Domo Petri* per ladra¹, indi condannata da Messere Anfione² in perpetuo esilio, con ordine di non appressarsi a Tebe, acciòché quelle Mura, prima costrutte dalla dolcezza della sua Lira, non fossero poi dall'aspra iniquità di quella fuga distrutte.

Modulazioni tali, se mai si trovassero nei Componimenti stampati in rame³, potrebbesi con tutta ragione dire che i loro autori fossero arcidegnissimi d'esser decantati colle Trombe del Silenzio.

Per farsi intendere colla brevità più possibile, con queste Annotazioni adattate al solito Originale di Sgranfione [...], diciamo che dal principio della Fuga, infino a battute 16, la Modulazione camminerebbe a dovere, poiché promette di far Cadenza in Alamire; ma, come [= una volta giunti] a battute 17, ella rivolge i suoi passi e ritorna indietro, nuovamente a far cadenza nel Tuono eletto: [ciò] erra contro tutti i buoni precetti della Fuga, perché lascia di dividere regolarmente l'Ottava.

¹ « *Dicesi ladra, significando metaforicamente cattiva* » [nota originale].

² « *Anfione, colla sua dolce Musica, tirava a sé le Pietre e quelle faceva accozzare in forma tale che fabbricarono le Mura di Tebe. Fabulae!* » [nota originale]. La citazione del mitologico Anfione non è stata certo fatta a caso, e assume qui un significato ben preciso, onde risultare in netto, evidente contrasto col nome di *Sgranfione*. Si rilegga quanto dicemmo nella nota n. 3 di pag. 161.

³ Si noti con quanta arguta delicatezza Veracini si riferisca all'*Arte della Fuga* di Geminiani, che fu, appunto, « *stampata in rame* ».

Da battute 23, insino a battute 35, trovasi un inutile Tassello che, poi, rimangiasi da quel che si dice di nuovo da battute 36 a battute 39. Osservisi ciò dal Basso che ritorna a fare l'istesso Fieno.

A battute 54 accennasi di modulare la Sesta, ma, invece di conchiudere la Cadenza, si torna indietro con la Modulazione, replicandosi dal Basso la fuga [= *il soggetto*] principale, stroppiata mediante l'alterazione delle Figure.

Il ritornare indietro colla Modulazione, particolarmente de' Componimenti ben regolati, non è approvato né usato da' buoni Autori. Dicesi questo, perché vediamo far uso ordinario di un tal procedere.

A battute 75 si modula la Terza, con successo migliore della Sesta modulata poco avanti.

Da battute 78, insino a battute 127, si va dalla quinta al Tuono e dal Tuono alla quinta diverse volte, con poco sugo.

Da battute 127 a battute 129, la modulazione fa un salto dall'Italia in America e, da battute 135 a battute 137, salta nuovamente dall'America in Italia, [*tanto*] che direbbesi essere ella fornita d'ali, ma, volando, che porta seco perfide relazioni, degne veramente di un sempiterno inabissamento.

Osserverà chi studia che, da battute 125 a battute 197, non occorre più parlare [...] intorno alla modulazione di questo Componimento, avvengaché ella dichiara se stessa rea e non niega d'esser ria¹.

ARTICOLO [IV]

Annotazioni intorno ai movimenti delle Consonanze e delle Dissonanze male ordinati che nella fuga di Sgranfone si trovano.

Già abbiamo scritto nei Trattati [= *capitoli*] della quinta e dell'Ottava — posti all'Art. III del Cap. II di quest'Opera² — che in tempo alla breve, cioè in tempo di due Tempi (chiamato a Cappella), una Nota di mezza battuta, o pure altre note diminuite, che consumino il tempo del valore di detta nota, non salvano le due quinte, né le due ottave che cominciassero in principio di nuova battuta. L'istesso difetto porta seco una pausa dell'istesso valore di mezza battuta, non salvando le due quinte, né le due ottave. Intorno a questo particolare, vedansi pure gli esempi [...] ³.

In tempo ordinario, ancora un quarto di battuta (di Note o di pause) non salva né le due quinte, né le due ottave. Dimostrammo parimente i Moti proibiti delle Consonanze e delle Dissonanze, come pure le cattive

¹ « Rea e ria denota l'istesso. Latino: *malus-mala-malum*. Per Bisticcio *confirmativo* » [nota originale].

² Vedi, in modo particolare, da pag. 52.

³ Veracini rimanda al volume degli esempi musicali; vedi, esattamente, a pag. 4 (al N.B., dopo Dd; al N.B., dopo Rr).

relazioni che sogliono intervenire ne' componimenti di coloro che non si curano delle regole; anzi, osservandosi il metodo loro di comporre, puossi con ogni ragione dire che le disprezzano, se pure non vogliamo supporre che il *Male venga dal non saperle*¹. Ma, sia come esser si voglia, a noi poco debbe importare, essendo presentemente il nostro solo Istituto [=scopo] di parlare intorno agl'errori di Contrappunto che si trovano nella fuga di Sgranfione, distesa da lui a bella posta in forma tale, per aprire gli occhi a chiunque studia volentieri². Esempio veramente degno di lode, e di sommo beneficio al Pubblico!, col quale il nostro Sgranfione si è reso benemerito a tutto il Mondo Musico³.

Ma siccome il predetto Autore ha posto avanti [a] gli occhi degli Studiosi, in questa misera fuga, tutti gli errori che non si trovano nei Componimenti degli Autori Classici, parleremo, in questo Articolo, dei più rimarchevoli spropositi che in genere di Contrappunto possono accadere, e lasceremo la cura di scoprire e di correggere il restante di essi a' desiderosi d'intendere sempre più quel che al Negozio musico appartiene [...].

A battute 5, 6 e 7 osserviamo che il primo e secondo Violino cominciano e continuano in Ottava in ogni principio di battuta. La scola (*sic*) della Musica antica e giusta le chiama tre Ottave, perché le note che riempiono quelle misure non le salvano.

A battute 9 e 10, *Violetta*: L'uso di saltare dalla quinta all'Ottava dell'istesso moto non è ricevuto dagl'Antichi, e i buoni Moderni lo fuggono.

A battute 13 e 14: il primo violino e il Basso cominciano e continuano in quinta in ogni principio di battuta. Le buone Scole, sieno antiche o pure moderne, le giudicano meritatamente due quinte.

A battute 13 e 14: *Violetta* e Basso fanno due Ottave.

A battute 15 e 16 il secondo Violino e la *Violetta* cominciano e continuano in ottava in ogni principio di battuta. Gli Antichi e i Moderni le condannano per due Ottave e non concedono luogo all'Apologia.

A battute 22 e 23: il secondo Violino e il Basso cominciano e continuano in Ottava a ogni principio di battuta. Gli Antichi e i Moderni le sentenziano per due Ottave.

A battute 37 e 38: il Primo Violino e il Basso sono complici dell'istesso errore e, dal Tribunale degli Antichi e dei Moderni, sono giudicate due Ottave.

¹ Da queste parole — sottolineate dall'autore — si deve arguire che Veracini, con la solita « finezza », intende mettere in dubbio la solidità e la serietà della formazione di Geminiani quale compositore. Su questo stesso argomento torneremo più avanti, prendendo le mosse da un'altra frase del maestro fiorentino.

² Veracini riprende bellamente in giro il collega lucchese, rinforzando lo stesso concetto, già espresso all'inizio del capitolo sulla « Fuga mostruosa ».

³ Veracini continua sul tono ironico e di derisione nei confronti di Geminiani.

A battute 40, tra il secondo Violino e [il] Basso, chiamasi *cattiva relazione*, ma transeat, giachè (*sic*) non se ne fa caso dai Moderni.

A battute 53, 54 e 55: Primo Violino col Basso in Ottava in ogni principio di battuta: sono tre ottave scopertissime. Gli antichi ne dicono plagas e i buoni Moderni le hanno esiliate per la troppo loro impertinente dolcezza, con Bando di forza e squarto se mai più ritornassero in Paese.

Da battute 62 a battute 63: Il moto dalla sesta all'Ottava, che vedesi tra il primo violino e la Violetta, non è ricevuto [= *non è da accogliersi*]; ma, quel che è peggio, continua per *tre volte* la medesima Storia lagrimevole ma vera. Il suo Nome è *specie di più Ottave viziose*.

Da battute 68 a battute 73, Violetta e Basso vanno *per sei volte continuate* dall'Ottava all'Unisono. Tal modo di procedere è sofferto per una sola volta nei Componimenti a quattro, in caso d'Impegno [= *necessità*]. Ben'è vero che nei Componimenti a 8, a 12 e a 16 Parti le Regole medesime concedono un ampio passaporto ai Compositori di far uso di simili moti fra' Tenori e fra' Bassi, ancorché fossero tutte ottave; ma N.B.: debbono essere di salto e di moti contrari. Il detto Passaporto non si estende nei Componimenti a quattro, se non, in caso di necessità, per una sola volta, poichè gli Antichi e i Moderni Autori gli (*sic*) giudicano, e sono in effetto, errori:

A battute 77 e 78: Primo e Secondo Violino in Ottava in principio di battuta: sono due ottave senza scusa.

A battute 95 e 96: È vergogna di parlare delle indegnità che fanno tra loro il primo e il secondo Violino! Conoscisi bene che sono cose fatte apposta e con idea di giovare¹, altrimenti potrebbero chiamarsi *cose da chiodi e da Arpioni*.

A battute 136, Elami nella Violetta e Alamire nel Basso costituiscono una quinta e, a battute 137, Alamire nella Violetta e Delasolre nel Basso costituiscono un'altra quinta: ambedue in principio di battuta e dell'istesso moto, che però [= *e perciò*] sono giudicate due quintacce senza replica [= *senza discussione*], non essendo difese da quelle tre Semiminime che accompagnano al Patibolo la Violetta.

A battute 143 [e 144], il Secondo Violino e la Violetta vanno dalla Terza all'Ottava del moto istesso: specie di due ottave, disapprovate dallo scrivere corretto.

A battute 145, 147 e 149, il secondo Violino e la Violetta vanno dalla Sesta all'Ottava tre volte dell'istesso moto. Ciò non è ricevuto [= *approvato*] da niuna Scuola, ma particolarmente dall'Antica.

Dalle battute 167 alle battute 168, la Violetta e il Basso fanno due quinte dell'istesso moto e sono inescusabili dagli Antichi e dai Moderni.

A battute 160: vedasi e si giudichi l'effetto che può fare quell'Alamire nella Violetta, battendo in seconda col secondo Violino. Lo difende², in

¹ Altra « stoccata » nei riguardi del maestro lucchese.

² Intendi: *difende un tal procedimento*, ecc.

parte, la Coda [= *pedale*] del Basso, ma, essendo di salto, gli Antichi non lo volsero [= *vollero*].

Noi lasciamo di più parlare intorno ai movimenti di questa Fuga e di tutte le altre sue mal fondate [e]sperienze, giachè già supponiamo che gli Studiosi sieno capaci di saper giudicare, da per se stessi, che ella non ha quel che le manca, ed ha molto più di quel che le occorre per far conoscere al Mondo di essere un Composto di *Ira Dei* e d'Insidie Diaboliche, tinte in cremisi.

Non resta però che non dobbiamo ringraziare la bontà del nostro affettuoso Sgranfione, che ha voluto prendersi una sì faticosa scesa di Testa, nell'intraprendere una fuga fregiata di tanti spropositi fatti a mano¹, quanti appunto ne occorreano per far distinguere quali sieno le differenze, nel proposto Aristotelico Emblema, che, separatamente, dichiarano qual sia *il dir tutto* e quale *il dir nulla* [...] ².

AVVERTIMENTO IMPORTANTISSIMO

Molti sono quei che dicono essere assai facile il modo di comporre in Musica. Ciò non negasi da noi neppure (*sic*), anzi diamo campo ai nostri Discepoli d'impossessarsi agevolmente d'una tale facoltà; ma non lasceremo giamai scappare dalla nostra penna che: *sta in mano di ogni Ragazzo spiritoso, nella Musica alquanto iniziato, di produrre ogni qualunque composizione (sia Fuga, ricercare o Capriccio), ancorché senza studio e senza niun Maestro.*

« *Fatuus nullam faciens experientiam negat ab aliis experta* » ³.

Appellandoci alla falsa sentenza di quei Piantacarote, data per insegnamento alla Gioventù studiosa, diciamo che, per ben comporre in Musica, bisogna *prima compor male*; e, a questa dignità, molti pervennero facilmente e, felicemente, ivi si arrestarono, ponendo il tetto alla loro fabbrica avanti di assicurarsi se i suoi fondamenti fossero abbastanza robusti per resistere alla forza delle Meteore.

Il poco aggradimento che per la fiaccagione dei Componenti di quei falsi studiosi mostrava il Pubblico, avrebbe (*sic*) dovuto fargli (*sic*) risolvere a studiare il modo di compor bene: lo che non sarebbe stato impos-

¹ « *Destructilia sunt omnia quae manu fiunt: Lattanzio [in] De Ira Dei* » [nota originale].

² Tutto quest'ultimo capoverso è un nuovo attacco ironico contro Geminiani.

³ « *Santorio nella Staticomastica* » [nota originale]. Anche nelle parole « *riportate* » (circa la presunta possibilità dei giovani di arrivare a comporre bene, anche senza un approfondito studio, condotto sotto la guida di un abile maestro), c'è un preciso riferimento a Geminiani: esattamente alla sua *Guida Armonica... Opera X* (London, Johnson, 1742), dove si rileva « *l'ingenua intenzione di offrire agli ignari di musica un metodo per imparare speditamente a ben comporre* » (vedi: A. CAVALLI, *Francesco Geminiani*, estratto da « *Lucca - Rassegna del Comune* », anno VI, n. 3, settembre 1962 [Lucca, Lorenzetti & Natali, 1962], pag. 9).

sibile se, invece di studiare, non avessero preteso di fortificare la debolezza della loro fabbrica collo stiracchiato Barbacane o del comporre per poco prezzo o coll'aiuto di un appassionato partito (per qualche altro fine stabilito). Talmente che, per appoggiarsi sopra così mal fondato fondamento, pigliavano (per piacere [*al pubblico*] co' suoi [= *loro*] Componimenti) il pessimo mezzo d'impasticciare, ai famosi Originali di Paolo e Giovanni¹, alcuni bocconcetti di Musica d'altri, rimpasticciati per ben mille volte dal genere Musico-Sgraffignante.

Riconosciuti finalmente quei solennissimi Pasticci, insino da chi non era al fatto di Musica², non lasciava³ di francamente dire che le Droghe, ingredienti in quegli impasticciati lavori, erano state comprate coll'Oro rubato dagl'altrui Gazzofilacei⁴.

* * *

Di regola siamo portati a storcere un po' il naso quando ci incontriamo con i cosiddetti « censori ». Ciò dipende dal fatto che, nove su dieci, le *osservazioni* di questi ultimi — mosse nei confronti di alcuni compositori di merito (comunque quasi sempre più grandi dei « critici ») — finiscono per risultare l'espressione palese o di pignolerie inconcludenti, frutto di vuoto convenzionalismo (Veracini lo chiama « *attaccamento, senza ragione, al rancidume musicale* »!), o di assoluta incomprensione, riguardo ai talenti di un musicista di genio, magari destinato a preparare (talvolta con i cosiddetti « errori »...) il linguaggio musicale di un'epoca nuova. Gli esempi si accavallano nella memoria; ci limitiamo a citare: l'Artusi nei confronti del Monteverdi, dello Zarlino e del Galilei; Muzio Effrem nei confronti di Marco da Gagliano; Pistocchi nei confronti di Alessandro Scarlatti; Giovan Paolo Colonna nei confronti di Arcangelo Corelli; Teofilo Macchetti nei confronti del Clari; Andrea Menini nei confronti di Giacomo A. Perti e del padre G. B. Martini.

Ma nel caso Veracini-Geminiani, di cui ci stiamo occupando, non

¹ I nomi di « Paolo e Giovanni » non hanno nessun diretto riferimento a particolari persone aventi tali nomi, bensì valgono genericamente « Tizio e Caio » (anche se Veracini — come diremo in seguito — aveva forse in mente di indicare il Corelli e il Lonati). A riprova di ciò, si veda a pag. 139 del trattato: « [È] una non piccola improprietà il chiamar Tizio per Sempronio e Paolo per Giovanni..., etc. ».

² Intendi: *insino da chi non era addentro alle materie musicali*.

³ Sottintendi: *il genere Musico-Sgraffignante*.

⁴ « Gazzofilaceus: la Cassa del Tesoro. Gaza: Tesoro » [nota originale].

possiamo non condividere il parere del maestro fiorentino: la fuga di Geminiani è una vetrina di spropositi, dal punto di vista formale, armonico e contrappuntistico. E anche se la composizione non avesse recato il presuntuoso titolo di *Arte della fuga a 4 parti reali* — con un titolo simile, si badi bene, il violinista lucchese si era imposto di fare non soltanto *una fuga*, bensì un autentico *modello di fuga* a quattro soggetti ¹! — anche se le togliessimo qualsiasi presupposto formale, essa sarebbe ugualmente scadente e trita, non bastandole certo quella piacente scorrevolezza (che è poi appannaggio di qualunque componimento del Settecento, anche di autore assai mediocre) per assurgere a un valore, di « contenuto », appena sufficiente.

Avanti di entrare bene nella lettura delle « censure », il primo nostro pensiero fu quello di considerare tali critiche negative come un'ennesima riprova del famoso « conservatorismo » e, quindi, di quella immancabile (forse « naturale ») reazione a ciò che abbia il sapore della novità, nell'abbandono della strada consueta, delle regole e degli schemi ormai consacrati. Fummo, in poche parole, portati a intraprendere la lettura del manoscritto, quasi con la certezza di trovare anche noi l'occasione per lodare l'arte « coraggiosa » di Francesco Geminiani.

A questa anticipata presa di posizione ci aveva condotto anche un altro pensiero; e cioè che Veracini avrebbe senz'altro calcato la mano, perché inretito dal morso dell'invidia, per « rifarsi » di alcune sue questioni personali, magari nel ricordo degli « incontri » avvenuti in Inghilterra.

Se tali pensieri ci erano apparsi dapprima non solo opportuni e doverosi, ma anche validi, sembrarono perdere tutto il vigore dopo le successive riflessioni; infatti Veracini fu tutt'altro che un « passivo conservatore », e il pregio maggiore delle sue musiche consiste proprio — a parer nostro — in quell'ansia di « ricerca », armonica ed « espressiva », che si traduce in un susseguirsi inquieto di modulazioni e di « atmosfere » nuove, capaci di donare alla composizione

¹ C'è poi da considerare che i *Concerti Grossi* dell'Opera VII (in cui, come si è visto, è contenuta *L'Arte della Fuga*) furono da Geminiani dedicati all'*Accademia della buona e antica Musica* di Londra [*Academy of Ancient Music*]: ciò dovrebbe comprovare che il maestro lucchese si era « imposto » di rispettare i canoni dettati dalla « buona e antica » scuola musicale, specialmente nella forma-fuga.

un « qualcosa » che va oltre la semplice bellezza formale e tecnica. E codesta ansia è essenzialmente preromantica, che così poco si lega — soprattutto per lo *spirito* — alle generalità stilistiche del XVIII secolo.

Che poi Veracini fosse, al tramonto della vita, ancora tanto accettato da eventuali risentimenti personali, da scagliarsi senza misura contro un collega di fama, non regge troppo; specialmente dopo la lettura di qualche passo, presente proprio nel trattato, che ci autorizza a credere nella schietta *onestà* del suo operato: « ...[Come] fu permesso a S. Agostino di confessarsi pubblicamente, confesseremo ancora [= anche] noi, con tutta la sincerità possibile, d'avere alle volte meritato di entrare un po' poco nel Martirologio de' Musici martirizzati, per abbondanza di quella Droga che si addimanda POCO GIUDIZIO. Per la qual cosa, se abbiamo errato da giovani, ci ritratiamo da vecchi, esortando la nostra Posterità a volere imparare all'altrui spese, etc. »¹. E ancora: « Si guardi ogni Compositore di mettersi a fare il Giudice delle Composizioni altrui, senza esserne richiesto dall'Autore. [...] Egli potrebbe altresì palesare [i difetti] senza biasimo, quando il facesse per non lasciare incorrere, ne' medesimi errori di quel tale Autore, i suoi propri discepoli, in caso che ei ne avesse ». E infine: « [Bisogna] trattare ognuno con tutta quanta l'umanità possibile e [...] impiegarsi a rendere servizio — quando se ne porga la congiuntura — agli Amici per amistà e anco ai Nemici (almeno per generosità), invece di perseguitare gli uni e gl'altri avendo sempre il Cuore pieno di somma Invidia e d'esecrabile gelosia »².

Un ulteriore valido esempio circa l'antipedanteria e l'equo giudizio di Veracini — per l'appunto concernente le *quinte* e le *ottave* parallele (criticate con giusta durezza nella fuga di Geminiani) — si ha con la lettura del seguente brano, la cui « serenità » non trova forse riscontro in nessun altro trattato di quel tempo: « *Facendosi due quinte semplici apposta, senza grave necessità, sarebbe reputata presunzione. Ma però non bisogna né anco credere che due quinte o due ottave (che si trovassero in un Componimento), fatte apposta o scappate dalla penna di un Compositore, abbiano forza bastante a poter distruggere il prezzo dell'Opera. Ciò dicesi poichè di così piccola*

¹ Vedi: vol. I, pag. 385.

² Vedi: vol. I, rispettivamente alle pagg. 274 e 381.

minuzia vien fatto tanto rumoroso fracasso. Diciamo, bensì, che piuttosto dovrebbe denigrare e distruggere il merito e il pregio di certi Componimenti la non giusta e slogata Modulazione, ne' quali ella cammina indietro come il Gambero. A tale errore è annesso il pessimo ordine col quale ella conduce se stessa.

Tal modo di fare trovasi essere già stato praticato in una quantità di miserabili Scritti, il merito de' quali vedesi inalzato, sicut Aquila in nubibus, da' non intelligenti Partitanti dell'*Inerudito* [...]. E tutto che [= e sebbene] lo sconcerto della Modulazione sregolata sia un massimo errore nella Musica, non se ne parla mai, anzi si lascia passare con tutta la buona pace del Mondo, senza farne osservazione, né conto veruno.

Qualche volta è meglio fare due quinte, che stroppiare, per fuggirle, un motivo o un bel passo da maestro. Noi, per tanto, non consigliamo niuno a farle apposta, ma se, pure facendole per ragione d'impegno, capiteranno sotto gl'occhi degl'Intelligenti, saranno ammirate come accortezze musicali, e saranno solamente disapprovate e appuntate per errore dai Rivenduglioli di Musica d'altri [...]. Il tutto sia detto con buona grazia e non già per lodare chi nol merita »¹.

L'incontro con l'*Arte della fuga* di Geminiani ci procura dunque un'impressione assai negativa, oltre a darci l'avvio per nutrire una forte perplessità circa il reale valore e, addirittura, l'onestà del maestro lucchese come compositore: tanto da sentire urgente e necessario il bisogno di addivenire a un severo riesame critico di tutte le sue opere.

È naturale che non affermiamo questo soltanto perché una composizione di lui presenta caratteristiche negative! Lo affermiamo perché ai già discordi pareri sui meriti di Geminiani come compositore, espressi, in oltre due secoli, da studiosi di musica senz'altro autorevoli — per i quali rimandiamo il lettore al più recente e completo studio sul maestro lucchese, dovuto alle fatiche di Alberto Cavalli² — si aggiungono ora alcuni pesanti dubbi, capaci di avvolgere non solo la

¹ Vedi: vol. I, pagg. 51 e 52. Nell'ultima frase — « Il tutto sia detto con buona grazia e non già per lodare chi nol merita » — si può avvertire un preciso attacco nei confronti di Geminiani, i cui tanti procedimenti di quinte e ottave parallele, contenuti nell'*Arte della Fuga* (non tutti sono stati sottolineati da Veracini, « per non annoiare »), possono essere tutt'altro che « ammirati come accortezze musicali ».

² A. CAVALLI, *Op. cit.*

produzione artistica di Geminiani, bensì la stessa moralità del maestro.

Dalle dichiarazioni di Veracini, apparentemente indirette e generali, si hanno, se non le prove, certo gli inequivocabili indizi di alcune gravi azioni di cui si sarebbe macchiato il maestro lucchese nel corso della sua vita, ai danni di altri compositori e a proprio diretto vantaggio.

Si tratta, ripetiamo, di pesanti dubbi e indizi, i quali, però, sembrano scaturire da alcuni reali fondamenti e da qualche maturata riflessione. Il nostro compito, quindi, non può oggi andare al di là di quello proprio di un « ambasciatore », consci della delicatezza e della pericolosità di tale lavoro.

È chiaro come Veracini intendesse riferirsi ancora a Geminiani col pungente contenuto di quell'« *Avvertimento importantissimo* » che chiude il capitolo della « *Fuga mostruosa* ». A parte il riferimento alla *Guida armonica* (da noi rilevato a pag. 179), le due ultime frasi sono un evidentissimo accenno ai *Concerti Grossi* composti dal maestro lucchese sulle opere 3ª e 5ª del Corelli: « *Talmente che, per appoggiarsi sopra così mal fondato fondamento, pigliavano (per piacere [al pubblico] co' suoi [= loro] Componimenti) il pessimo mezzo d'impasticciare, ai famosi Originali di Paolo e Giovanni, alcuni bocconcetti di Musica d'altri, rimpasticciati per ben mille volte dal genere Musico-Sgraffignante. Riconosciutisi finalmente quei solennissimi Pasticcii, etc... ».*

Non può passare inosservata la strana assonanza — pensiamo tutt'altro che casuale! — fra quel « *Musico-Sgraffignante* » e l'ormai famoso « *Sgraffione* », le cui tre prime consonanti (*Sgr...*) — e lo abbiamo già accennato alle pagg. 161 e 175 — sembrano messe lì apposta (deturpando il nome del mitologico Anfione) per indicare il furto e, cioè, il veraciniano « *sgraffignare* ».

Il maestro fiorentino insisterà molto sul *Furto musicale* e sulla *rifriggitura* di cose già note; e se tale insistenza ha tutta l'aria di voler suonare come la forte reazione di un musicista onesto contro un grave malcostume, forse generale, noi siamo dell'avviso che una freccia speciale venisse lanciata contro Geminiani, in forma tale che il solo interessato, leggendo, avrebbe inghiottito saliva sentendosi scoperto.

Se Veracini non parla apertamente, servendosi anzi di un « tono » generale e non di rado ambiguo, è proprio perché egli non intendeva trasformare il suo trattato in una « relazione d'accusa » limitata ad

una sola persona. Il fatto che abbia anagrammato il nome di Geminiani, e che ogni altra citazione (di nomi e di avvenimenti) sia espressa in forma tale da perdere qualsiasi riferimento « individuale », è una prova valida. L'importante, in ultima analisi, sarebbe stato raggiungere lo scopo di farsi leggere dall'interessato, il quale non avrebbe potuto non sentirsi « colpito » in pieno ¹.

Tornando ancora una volta al contenuto del citato « *Avvertimento importantissimo* » — che, come si è visto, rappresenta (anche se espressa con tono generale) la « stoccata » finale contro Geminiani (dopo l'« esame » minuzioso dell'Arte della Fuga) — non possiamo non sottolineare la frase seguente: « ... per ben comporre in Musica, bisogna prima compor male; e, a questa dignità, molti pervennero facilmente e, felicemente, ivi si arrestarono, ponendo il tetto alla loro fabbrica avanti di assicurarsi se i suoi fondamenti fossero abbastanza robusti per resistere alla forza delle Meteore. Il poco aggradimento che per la fiaccagione dei Componimenti di quei falsi studiosi mostrava il Pubblico, avrebbe (sic) dovuto fargli (sic) risolvere a studiare il modo di compor bene: lo che non sarebbe stato impossibile se, invece di studiare, non avessero preteso di fortificare la debolezza della loro fabbrica... etc. ».

Veracini vuole riferirsi alla formazione artistica di Geminiani — non come violinista, si badi bene, bensì come compositore — lasciando chiaramente intendere che il Lucchese non completò mai i propri studi con regolarità e impegno, preferendo iniziare la professione « avanti di assicurarsi se i suoi fondamenti fossero abbastanza robusti per resistere alla forza delle Meteore ».

Allo stato attuale delle conoscenze sulla giovinezza di Geminiani — ecco un « capitolo » che occorre al più presto scrivere, una volta rintracciati i necessari documenti! — sembra davvero che gli studi di composizione svolti dal Lucchese non debbano essere stati tanto pro-

¹ E chissà se una delle cause che determinarono la non-pubblicazione del trattato da parte del Veracini, non sia stato l'aver appreso la notizia della morte di Francesco Geminiani (Dublino: 1762); se davvero il *Trionfo della Pratica musicale* conteneva un'accusa « privata » al maestro lucchese e doveva servire per dimostrare a quest'ultimo che *qualcuno* era a conoscenza di una verità scabrosa, allora potremmo anche pensare — facendo un'ipotesi senz'altro azzardata — che la morte di Geminiani abbia contribuito a far perdere al Veracini l'entusiasmo di rendere pubblica la sua ultima fatica.

lungati e regolari. I nomi che si fanno per i suoi maestri sono addirittura tre, e tutti grandi: Carlo Ambrogio Lonati, Arcangelo Corelli e Alessandro Scarlatti; quest'ultimo — stando a una semplice dichiarazione del Burney¹, non confermata da documenti probativi — dovrebbe avergli insegnato il contrappunto. Noi lo dubitiamo fortemente (intendendo sempre alludere a un vero e proprio « corso »), anche perché non v'è alcuna traccia del magistero scarlattiano nelle opere di Geminiani.

Traccia invece troviamo, talvolta fortissima, dell'influenza del Corelli e del Lonati (per quel poco che conosciamo di quest'ultimo). Il Cavalli, a maggior conferma di quanto aveva asserito il Betti nel 1934, avverte che del Lonati « *troveremo una notevole traccia nelle prime opere violinistiche del Maestro lucchese ed in particolar modo nella Sonata per violino solo e nelle prime Sonate dell'Op. Prima* »².

Fino a che punto Geminiani imitò Lonati? Si trattò di semplice e puro ossequio stilistico, oppure di « qualcosa » di più, magari di plagio? Queste domande, che dobbiamo porci con vero tormento (e che restano per ora senza risposta), scaturiscono dalla lettura del seguente brano di Veracini, il quale dimostra di sapere molto di più di quanto non voglia fissare su carta:

Che diremo noi della lunga prigionia sofferta per più Anni dal primo lume dei Violinisti CARLO AMBROGIO LAINATI, detto LONATI MILANESE?: chiamato dal Mondo, per antonomasia, il Gobbo della Regina di Svezia, perché era virtuoso della Maestà sua, nel tempo della sua dimora in Roma.

Non può mettersi in dubbio che le Opere di questo insignissimo soggetto hanno servito di norma a' più famosi Compositori di Sonate a solo, a Tre e a quattro, scorgendosi nelle composizioni altrui delle facciate intere, o prese nota per nota, o parafrasate sfrontatamente da alcuni Millantatori del nome di Compositori, i quali le hanno poi date fuori e anco stampate come sue [= *loro*] e segnate col loro proprio nome, e (quel che fa meraviglia) *tali autori falsi* biasimavano con tutto ciò [= *nonostante ciò*] gli Originali di Carlo Ambrogio, e gli [= *li*] dispregiavano in faccia ai Professori e agli Amatori e dilettranti di Musica, chiamandoli col nome di Musica ordinaria e rancidume di antico Stile, per ricoprire i loro ladrocinij colle beffe.

[...] Diverso è il fato delle Pitture, Sculture e Architetture suddette³

¹ Apud A. CAVALLI, *Op. cit.*, pagg. 3 e 4.

² Vedi: A. CAVALLI, *Op. cit.*, pag. 3.

³ Veracini, nel brano che abbiamo ommesso di riportare, cita le pitture, sculture

da quello delle Composizioni del nostro *Lainati*, poiché, per sua propria caponaggine, non ha mai voluto che si stampino, che però [= *perché*] diceva: « *Non voglio che la mia Musica vadia (sic) sotto gl'occhi di chi non sa mai quante ore sono* ».

Le opere degli Antichi, appartenenti al sentimento del *vedere*, sussistono e (dal potere d'Iddio in poi) sussisteranno per [= *come*] eterni Modelli, ma le Opere del nostro Carl'Ambrogio, appartenenti al sentimento dell'*Udire*, sono perite. E in qual modo? Una parte fatte (*sic*) maliziosamente sparire, un'altra parte rifritta e un'altra parafrasata: questa, fregiata col nome del suo Parafrasista, e quella, incoronata dall'astuzia del suo Rifriggitore (avendole fatte stampare in rame con molti errori, figli della rifriggitura, senza intendere il disegno), sono sparse da imo a sommo¹.

Guglielmo Barblan, con vera acutezza — pur non conoscendo le censure veraciniane che hanno farmato l'oggetto del presente saggio — giunse anch'egli a sospettare che Veracini, per motivi di personale rivalsa, volesse alludere a Geminiani, parlando dei « furti » ai danni del Lonati: « *Che fra i "famosi compositori" che si fecero belli con le penne del Lonati, il Veracini volesse includere anche il Geminiani?* »². A questo punto, pensiamo si debba propendere per una risposta senz'altro affermativa.

Forse — nonostante che molte opere del Lonati (e, probabilmente, quelle di maggior pregio!) siano state « *fatte maliziosamente sparire* » — una parziale riprova di quanto si asserisce potrà esserci fornita dal profondo esame di quel poco che è rimasto del Lonati, per giungere a un raffronto con le musiche del Lucchese. Ma, certo, assai difficile — se non impossibile — sarà riuscire a restituire al Lonati quelle sue musiche che furono rubate dai « *Millantatori del nome di Compositori* », se non potremo scovare qualche « copia » sfuggita alla distruzione fatta da chi aveva tutto l'interesse di non lasciare le prove di un'azione indegna. Soprattutto interessante sarebbe reperire le Sonate a 3 e a 4, alle quali allude il Veracini, dato che esse potrebbero essere alla base del « concerto grosso ».

Forse, però, la figura di Carlo Ambrogio Lonati resterà avvolta

e architetture classiche (greche e romane) che sono servite da modello per le epoche successive.

¹ Per questo brano di Veracini vedi: vol. I, pagg. 381-383.

² Vedi: G. BARBLAN, *Un ignoto omaggio di Francesco Geminiani ad Arcangelo Corelli*, già cit. (pagg. 38 e 39).

un po' nel mistero anche dopo le più approfondite ricerche — oggi appena iniziate¹ — se sulle sue opere (non stampate dall'autore, « *per sua propria caponaggine* ») si gettarono come falchi gli « *Impostori* », i « *Parafrasisti* », i « *Plagiari* », i « *Cuculi* », i « *Secondanti* », i « *Rifriggitori* » e gli « *Sballatori* »: le sette specie dei falsi compositori, sui quali si scaglia, con amaro umorismo, il Veracini nel proprio trattato²; riportiamo qualche passo, valido a darci — per la prima volta (secondo quanto a noi risulta) — il quadro di una situazione assai dolorosa:

Gl'IMPOSTORI s'ingegnavano di far credere al genere Umano di saper comporre, e sostenevano la loro impostura col cucire insieme molti pezzetti di Musica d'uno e d'un altro Compositore approvato e, facendo con essi diversi Vestiti [...], gli (*sic*) davano a nolo il Carnevale in Teatro e il rimanente dell'Anno in Chiesa e in Camera³...

I PARAFRASISTI, parafrasando le Composizioni altrui, pareva che componessero, e [= *tanto che*] chi era corto di vista credevale Parti⁴ dell'Autore di cui leggevasi sopra il Nome. Tali parafrasi erano, il più delle volte, in cattivo Mosaico di pezzettini mancanti di connessione, di buongusto e d'espressione, senza seguito e senz'esito delle loro promesse. Le cause principali di tali musichevoli misfatti erano diverse specie di Reumatismi che cadono bene spesso sulle Composizioni di coloro che imperitamente compongono, anzi rubano tutto quel che scrivono⁵...

I PLAGIARI, rubando sfacciatamente i motivi e i bassi di buongusto de' valorosi ed approvati Compositori, si contentavano di copiare ancora l'istesso basso e le altre parti *ad unquem*, come stavano ne' Componimenti donde avevano cavate le loro Indie, e poi avevano avuto tanto coraggio di scrivervi sopra il loro nome, senza veruno scrupolo. [...] Non parlasi della quantità infinita di Code [= *Pedali*] che i surriferiti Soffiatori appiccavano fuor di proposito, dove non sapevano fare il vero Basso continuo⁶...

¹ Cfr.: G. BARBLAN, *Opere citate* a pag. 156; R. GIAZZOTTO, *Vita di Alessandro Stradella*, Milano, Curci, 1962 (vedi alle pagg. indicate nell'Indice dei Nomi); G. BARBLAN, Recensione al volume di cui sopra, in « *Rassegna Musicale Curci* », anno XVII, n. 1, marzo 1963 (vedi a pag. 33).

² Vedi da pag. 363 a pag. 369.

³ Per questo brano vedi: vol. I, pagg. 363 e 364.

⁴ « *Parti* » equivale qui a « *Opere* ».

⁵ Per questo brano vedi: vol. I, pagg. 364 e 365.

⁶ Per questo brano vedi: vol. I, pag. 365. Interessante è l'allusione finale alle « *Code* » e, cioè, ai « *Pedali* » del basso, usate come scappatoia di fronte agli ostacoli di un « discorso » musicale di cui non si sappia tenere il « filo ». Si veda, a questo riguardo, la critica all'*Arte della Fuga* di Geminiani (sulla fine dell'« articolo » intitolato

I CUCULI erano quei Compositori Musico-falsi che — come fa il Cuculio — entravano nel nido degl'altri Uccelli a covar l'Uova belle e fatte che in esso trovavano¹; e facevano ciò comprando segretamente, a peso d'oro, le opere dei Compositori poveri e poco cogniti, con patto e condizione che tacevano, ovvero le compravano dagli Eredi dei Compositori Morti, che avevano posseduta grande ed ottima abilità nella Musica, oppure le facevano venire, per il Procaccia, di lontan Paese, guidandole poi sfacciatamente colla battuta loro², fatta a occhi e croce³.

I SECONDANTI furono così chiamati perché avevano per loro principio di fare incetta di quanto venisse loro alle Mani di Componimenti fatti da un Uomo di credito, che avesse incontrata, con essi, l'approvazione del Pubblico. In occasione che avessero poi dovuto comporre, secondavano così bene il loro principale (preso da essi per norma), che venivano a farsi come tante Copie (o quasi), rappresentanti l'istesso Modello⁴...

I RIFRIGGITORI furono così chiamati perché, in ogni occasione di dover fare nuove Composizioni, rifriggevano sempre le medesime, altre volte rifritte, cominciando dagli studi fatti sotto la disciplina del loro Maestro (quando andavano a scola [sic] da Giovanetti), levando spesso e volentieri il buono che avanti era in esse e, in quella vece, inserivano nuove addizioni di *Musica d'altri*, già piaciuta al Pubblico, rifriggendola

« Altre inavvertenze intorno al buon Ordine etc... »). quando Veracini sottolinea i tre « pedali » inconcludenti del basso.

Lo scottante tema dei « *ladri in musica* » era stato dal Veracini toccato anche in precedenza (vedi: vol. I, pagg. 255 e 256), con un brano che vale la pena di riportare per intero: « *La prima è l'Idea, la seconda è il Gusto. Una e l'altra di queste facoltà hanno per Maestra la natura, la quale (se a caso) ella manca di dare aiuto al Compositore, in così importanti materie, fa d'uopo che egli si sottoponga a Mercurio, Ambasciadore degli Dei, al quale dagl'Astronomi [!] vengono appropriati i costumi di essere astuto, Mercadante, desideroso di guadagno, veloce di moto, fraudolento e ladro. I Ladri delle sostanze altrui non sono autori del bene, ma ingiustissimi Usurpatori, e [= tanto che], finalmente, sono impiccati e poi mandati in galera; ma i ladri della Musica sono obbligati, per volere dell'Inchiostro, di [= a] rendere agl'Orecchi quel che rubarono alle penne altrui (e ciò fecero per diabolica tentazione). Il Diavolo insegna a rubare, ma non a nascondere; per la qual cosa chiunque oda e conosca il furto Musicale chiama usurpatore e mentitore per la gola colui che se ne fece Autore. Ma, con tutto ciò, non è strozzato come il ladro Mercuriale: e questa è la ragione perché molti Guastamestieri si arrischiano a rubare musichevolicissimevolmente* ».

¹ Veracini cade, qui, in un evidente errore di ornitologia...; non è, infatti, che il cuculo covi le uova degli altri uccelli, bensì il contrario: depone le proprie uova nei nidi altrui, per non aver la seccatura di covarle da sé.

² Intendi: *dirigendole poi sfacciatamente con la loro battuta*. Veracini aveva toccato questo stesso argomento in precedenza (vedi: vol. I, pag. 249), dicendo: « *Si guardino ancora [gli studiosi] dal non imitare i Rammassatori delle fatiche altrui, per poi batterle a forza di una semplice Pratica, senz'Arte né parte* ».

³ Per questo brano sui « *Cuculi* », vedi: vol. I, pag. 366.

⁴ Per questo brano vedi: vol. I, pag. 367.

coll'istesso metodo che [= *con cui*] avevano rifritte le loro eterne rifrigiturissime. Poscia, andando di Paese in Paese, col loro quadragesimalino, rifritto (per così dire) dugentomila volte, facevano esito della loro Mercanzia, come fanno appunto coloro che vanno per diversi Paesi a mostrare il Mondo nuovo, oppure un Tabernacolo, e, in tale occasione, vendono i Diaspri per fermare il sangue dal naso e mille altri rimedi, per denti, per gl'occhi e per gl'orecchi ¹...

Gli SBALLATORI musicali spacciavano facilmente la loro Mercanzia da Magazzini del Mercato del fieno e della paglia, col vantarsi — senza interporre niun Problema — d'essere i soli Maestri di Musica capaci di poter tenere a scola (*sic*) tutti gli altri Compositori, per non esservene né pur uno, tra loro, che sappia nulla, e, invece di confessarsi ignoranti, facevano come Memio, Poeta sciocco, [*il*] quale era odiato da tutto il Mondo, perché, colla detrazione delle Opere di Virgilio e d'Orazio (ancora viventi), credeva di far gloria a' suoi propri scritti ²...

In ultima analisi, come si è visto, Veracini insiste, nei sette paragrafi, sul furto musicale e sulla « *rifriggitura* » di cose già note. Il pensiero secondo cui il maestro fiorentino abbia voluto fare un preciso riferimento a Geminiani, soprattutto per la « *rifriggitura* », ci sembra più che accettabile, dal momento che nessun altro compositore di quel tempo ricorse, in misura maggiore del Lucchese, alla rielaborazione continuata delle medesime musiche. Lo stesso Cavalli — autore di quel saggio « celebrativo », cui abbiamo fatto più volte riferimento — dice apertamente: « *Caratteristiche di Geminiani [...]* sono le numerose revisioni e trascrizioni, i numerosi rifacimenti che egli operò sui propri lavori fondamentali, frequentemente ampliandoli

¹ Per questo brano vedi: vol. I, pagg. 367 e 368. Chiudendo il proprio trattato, Veracini tornerà ancora sulla « *Rifriggitura* », quando, dopo aver fatto dello spirito su VERONICA — « Dea della Musica » [anagramma di VERACINO: forse non casuale!] — dice: « [Veronica], colla possanza de' Suoi benigni influssi, abbia deifica Virtù di conferire prospera salute, eroica prole e perenne felicità a chiunque (non a caso) ama, protegge e glorifica i soavi frutti della Vigna de' VERI Professori suoi Seguaci, e, con paterno [*sic*: per materno] zelo, conforti i FALSI compositori (cioè gl'Impostori in Musica) a studiare in modo tale da poter diventare anch'essi buoni e VERI Maestri, per non avere occasione di rifriggerli gli altrui componimenti, con pretensione di fargli [*sic*] credere loro propri parti, insino a chi non è di vista corta ».

² Per questo brano vedi: vol. I, pag. 369. Veracini rafforza qui il concetto che abbiamo visto espresso a proposito dei « *Millantatori del nome di Compositori* » che avevano rubato al Lonati: « ...e (quel che fa meraviglia) tali autori falsi biasimavano con tutto ciò gli Originali di Carlo Ambrogio, e gli [= *li*] dispregiavano in faccia ai Professori e agli Amatori e dilettanti di Musica, chiamandoli col nome di Musica ordinaria e rancidume di antico Stile, per ricoprire i loro ladrocinij colle beffe ».

e inserendo o sostituendo interi movimenti: le Sonate per Violino dell'Op. Prima furono trasformate in Sonate a tre e quelle dell'Op. Quarta in Concerti Grossi; le Sonate per Violoncello, Opera Quinta, furono trasportate per Violino. Anche i due libri di Pezzi per Clavicembalo sono rielaborazioni di Sonate originariamente scritte per Violino »¹.

Che poi Geminiani sia stato al centro dell'intenzione di Veracini, quando quest'ultimo si trovò a parlare dei « Secondanti », noi non lo dubitiamo, giacché gran parte della produzione artistica del lucchese è — a unanime riconoscimento degli storici — impostata sui modelli del Lonati e del Corelli, talvolta con vicinanza stilistica (e di contenuto) tale, da far sembrare alcune composizioni — per dirla con le citate parole di Veracini — « come tante Copie (o quasi), rappresentanti l'istesso Modello ».

Comunque, anche a voler mitigare la drasticità di codesta affermazione, non c'è alcun dubbio che Geminiani si sia valso dei « famosi Originali di Paolo e Giovanni » (come scrisse Veracini, col solito tono ambiguo, chiudendo il capitolo sulla « Fuga mostruosa »), e cioè delle opere di Lonati e poi di quelle del Corelli.

E non c'è dubbio che abbia anche dimostrato « un notevole senso degli affari editoriali » — come osservò Riccardo Allorto² — unendo il proprio nome a quello luminoso (e assai redditizio) di Arcangelo Corelli, proprio in Inghilterra e in Irlanda: terre dove la musica del Fusignanese era sempre stata accolta con autentico entusiasmo, tanto che « a Dublino — a testimonianza del Lecky³ — il nome di Corelli era assai più conosciuto di quello del vicerè ».

La perizia nell'imitare i suoi maestri — riconosciuta al Geminiani dal Nerici (nel 1880) e poi da tutti gli studiosi posteriori, sino ai giorni nostri⁴ — fin dove si spinse? Non assunse mai l'aspetto di plagio (dando a questa parola un significato diverso da quello che soliamo attribuire alle « versioni » bachiane delle musiche di autori italiani)? I *Concerti Grossi* composti sulle opere del Corelli (3^a e 5^a)

¹ Vedi: A. CAVALLI, *Op. cit.*, pag. 16.

² Vedi: R. ALLORTO, *La Sonata a uno e più strumenti in Italia: Spunti critici*, in « Musiche italiane rare e vive »: Numero Unico dell'Accademia Musicale Chigiana per la XIX « Settimana Musicale Senese », Siena, Ticci, 1962 (pag. 55).

³ Apud M. RINALDI, *Op. cit.*, pag. 319.

⁴ Cfr.: M. RINALDI, *Op. cit.*, pag. 247.

furono davvero atti di « omaggio » al Fusignanese, oppure servirono a Geminiani come mezzo per imporsi facilmente (anche dal punto di vista economico), coll'« *impasticciare, ai famosi Originali [...], alcuni bocconcetti di Musica d'altri* »? Geminiani si sarà reso colpevole di furto ai danni del Lonati? Le *Sonate a tre e a quattro* di quest'ultimo non possono per caso aver fornito lo « scheletro » ai primi e celebrati *Concerti Grossi* del Lucchese? Sarà stato proprio lui ad aver fatto « *maliziosamente sparire* » — dopo averle « sfruttate » — tali opere del « Gobbo »? La continua *rifrigitura* delle stesse musiche non starebbe forse a testimoniare il timore di comporre cose nuove e *originali*, una volta sfruttato un ricco sacco di farina altrui? L'impaccio evidente, la sconnessione e la frammentarietà che si scorgono proprio nell'ultima opera musicale di Geminiani — e cioè nei *Concerti Grossi* dell'Opera VII (dov'è contenuta l'*Arte della Fuga a quattro parti reali*) — non potrebbero valere quale riprova dell'assai discutibile abilità del Lucchese nel lavorare « da solo »? Come si può concepire e giustificare che un compositore della forza di Geminiani, nelle cui opere si dovrebbe sempre ammirare « *in particolar modo il magistero contrappuntistico e la ricchezza armonica* »¹, possa comporre e quindi licenziare per la stampa — proprio all'età della più matura esperienza — una fuga come quella censurata dal Veracini e preceduta da un titolo che sottintende, senza possibilità di equivoci, l'impegno più sentito da parte dell'autore nel costruire una pagina d'eccezione, capace di assurgere a modello di « forma »²?

Questi sono alcuni di quei pesanti e terribili interrogativi che potremmo porci alla chiusura del presente saggio, se fossimo chiamati a svolgere le non simpatiche mansioni di « Pubblico Ministero » in un processo « indiziario ».

Indizi, ripetiamo ancora, ma che non sembrano purtroppo essere privi di qualche reale e serio fondamento: l'autorità della « fonte »

¹ Vedi: A. CAVALLI, *Op. cit.*, pag. 12.

² Ci sembra assai importante ripetere, dopo il fuggevole accenno fatto nel corso della pag. 158, che Veracini — con lo scopo di dare l'ultima « privata » frecciata al collega lucchese — ha completamente rifatto (senza avvertire gli studiosi del trattato!) la famosa *Fuga a 4 soggetti* di Geminiani, il quale compare come normale autore anche di questa « corretta edizione » manoscritta (che il Veracini, dopo averla annunciata nel primo volume, a pag. 152, ha inserito nell'album dedicato agli esempi musicali [pagg. 28-31]).

da cui essi scaturiscono è tutt'altro che da sottovalutarsi, e tanto la stessa grandezza di alcune opere di Geminiani (contrapposta alla mediocrità di altre), quanto la confluenza di più *stili* e la mancanza di una vera unitarietà che si scorgono nel « linguaggio » del maestro lucchese, finiscono per rappresentare ulteriori motivi di dubbio e di perplessità.

Dubbi e perplessità che sappiamo essere sorti in musicologi di provata sensibilità e competenza, i quali ci hanno esortato a pubblicare questo studio, soprattutto quando — più di una volta — fummo presi dal timore di non riuscire a chiarire la nostra delicata posizione, in un argomento altrettanto delicato, dove occorreva muoversi fra gli « anagrammi », i « sottintesi » e gli « indizi »¹.

¹ Sempre a proposito di « indizi », pensiamo di doverne segnalare un altro, che poi, riveste un interesse tutto particolare; il documento che riportiamo, infatti, è valido non solo come ulteriore riprova per la nostra tesi (circa la precisa intenzione di Veracini di « colpire » più volte Geminiani nel *Trionfo della Pratica musicale*), bensì anche « in se stesso », dato il contenuto di un testo che rivela non comune riflessione e profonda sensibilità. Prima di trascrivere il brano di Veracini, occorre ricordare che Geminiani — secondo testimonianze di J. Hawkins (*A General History of the Science and Practice of Music*) e di altri — nutrivà una speciale considerazione per i brani di Gesualdo da Venosa, preferiti fra tutti quelli degli altri maestri del XVI secolo, compreso il Palestrina: e ciò, per il « cromatismo » presente nello stile del Principe di Venosa. Orbene, il brano che riportiamo ha, nella prima parte, una chiusa singolare e inattesa, con cui Veracini frustra con convinta durezza *chiunque* non consideri il Palestrina come il massimo dei maestri del passato. Noi avvertiamo in tali parole la possibilità di un altro riferimento a Geminiani, tanto più che, nella seconda parte del brano, Veracini vuole affrontare un tema « imprevisto » e importantissimo — mai esaminato e sviluppato in precedenza, nei trattati musicali — per l'appunto inerente al « cromatismo nascosto » di Palestrina (per cui — il maestro fiorentino ce lo lascia intendere — Veracini afferma che il *Princeps Musicae* non è inferiore a nessun altro, nemmeno sotto il profilo della ricerca di nuove possibilità « espressive », al di fuori e *oltre* il diatonismo della modalità gregoriana). A parte ogni possibile riferimento polemico — che potrebbe anche non sussistere — il brano, inquadrato nel suo tempo, ci risulta non solo uno degli « elogi » più belli e sentiti che siano mai stati scritti per il Palestrina, ma anche estremamente « nuovo », riguardo alla valutazione « armonica » delle opere di lui:

« *Crediamo per certo che dovendosi far Musica in Paradiso, diversa da quella colla quale gli Spiriti Beati lodano Dio, non si canterà mai altra Musica che le Opere del Palestrina. Diremo infine che non senza ragione egli è chiamato il Difensore, il Restauratore, il Principe della Musica e il Maestro di coloro che scientificamente la sanno. E chi mai volesse dire altrimenti, meriterebbe di essere chiamato Goffo, Sconoscente, ingrato, ignorante, Asino e poi Porco (per non dire qualcosa di peggio).* »

Consigliamo però [= perciò] i nostri Studiosi a unirsi con essonoi, a prendere in mano le sue opere (dalle quali hanno profittato nell'Arte scientifica i veri suoi Seguaci), osservandole sempre, con ammirazione e spavento, davanti agl'occhi, come Modelli d'inarrivabil perfezione, poichè in esse trovasi il fondo della Teorica autorizzata dalla

Per queste ragioni, sentiamo di dovere a nostra volta esortare chi si accingerà a redigere l'attesissima monografia su Geminiani a ripartire da zero nell'esame storico-critico delle musiche del maestro, escludendo i giudizi positivi e negativi sinora espressi (compresi i nostri), per giungere a una *documentata* analisi dei « momenti » più salienti e decisivi della vita e delle opere di Francesco Geminiani, non senza il necessario raffronto stilistico con le musiche del Lonati, del Corelli, di Nicola Matteis e di quanti possono aver fornito materia d'indagine e di « modello » al maestro lucchese.

Se la nostra fatica servirà a fare smuovere le acque (magari anche a suscitare *costruttive e fruttuose* « repliche ») — cioè a indurre gli studiosi a sciogliere ogni dubbio in merito all'abilità e all'onestà di Geminiani e, quindi, a illuminare a sufficienza la complessa sua figura, d'uomo e d'artista — allora noi sentiremo di aver conseguito quello scopo che ci eravamo prefissi fin dal primo momento.

MARIO FABBRI

Pratica. Egli — di profondo giudizio ne' suoi Componimenti, così nelle sue fughe, come nelle Modulazioni e ne' suoi movimenti — fa sospettare i più periti nella professione Musicale e, al contrario, cagiona di sé gran meraviglia nei Savi: sendo che egli discerne e dispensa bene, frapponendo il dolce, il soave, il pieno delle quinte e delle Ottave tra l'amaro delle legature e dissonanze, spargendo quasi di miele l'agro di quei passi che sono magistrali, framischando, fra gli scuri delle legature, il chiaro delle Consonanze migliori, per ricercare e confortare l'Udito che ha sentito e ricevuto il dissapore delle moltiplicate e forti legature, spruzzando, in un certo modo, il genere Diatonico colla grazia e dolcezza del soave Cromatico nascosto ed occulto, segregato in maniera che non si può dire che abbia cromatizzate le Corde, ma « et latet et lucet ». Se, avanti di avere osservati tali Divini Componimenti, avremo creduto di sapere assai, a[lla] vista delle Colonne Palestrinesche — non altrimenti che a[lla] vista delle Erculee — faremo nel cuor nostro massimissima (sic) tara alla troppa stima che avevamo per avanti concepita del nostro sapere, e confesseremo essere veramente le opere di lui il non plus ultra dell'Arte e della Scienza Musicale » (vedi: vol. I, pagg. 372-374).

INCONTRO CON FERDINANDO RUTINI
IL DIMENTICATO FIGLIO MUSICISTA DEL
« PRIMO MAESTRO DI MOZART »

Dopo che Fausto Torrefranca ebbe pubblicato diverse entusiastiche pagine su Giovan Marco Rutini¹, il nome e qualche opera di colui che il compianto musicologo volle definire « *il primo maestro di W. A. Mozart* » cominciarono gradualmente a tornare, ad onta della precedente completa dimenticanza, nella cultura musicale contemporanea.

Tuttavia, nonostante le forti esortazioni del Torrefranca « *a continuare nella via intrapresa* », uno studio monografico esauriente ed esatto sul maestro fiorentino è ancora da fare. Gli stessi dizionari e repertori biografici — quando si ricordano di citare il nome del Rutini — presentano lacune, contraddizioni e errori evidenti. L'unica « voce » che risulti non solo accettabile e seria, ma anche la più « completa » fino ad oggi, è quella redatta da Luigi F. Tagliavini sull'*Enciclopedia dello Spettacolo*².

Essendo stati indotti a trattare di un Rutini molto più oscuro

¹ F. TORREFRANCA, *Le origini italiane del romanticismo musicale - I primitivi della Sonata moderna*, Torino, Bocca, 1930 (molte pagine sono dedicate al Rutini: vedi « Indice dei Nomi » a pag. 771); F. TORREFRANCA, *Il primo maestro di W. A. Mozart (Giovanni Maria Rutini)*, in « Rivista Musicale Italiana », Anno XL (1936), pagg. 239-253.

² Vedi: Vol. VIII, Roma 1961 (pagg. 1338 e 1339).

di Giovan Marco, e, precisamente, di Ferdinando (figlio e allievo del musicista caro al Torrefranca), non abbiamo potuto fare a meno di rivedere un po' anche le complicate vicende biografiche del « vecchio » Rutini, dal momento che sarebbe stato assolutamente impossibile giungere a scoprire qualcosa del « figlio » — specie per la sua giovinezza — senza un adeguato approfondimento della vita del « padre ». Tale « revisione » non è stata priva di frutti, per cui, prima di entrare nell'argomento specifico di questo saggio, riteniamo utile pubblicare, in forma necessariamente sintetica, ciò che di nuovo è emerso dalle nostre ricerche, al fine di porgere un aiuto a chi si accingerà a scrivere l'auspicata monografia rutiniana.

IL NOME - Molto è stato discusso sui diversi nomi del Rutini: *Giovanni Marco*, *Giovanni Placido* e *Giovanni Maria*. Quest'ultimo fu accettato come l'unico « legittimo », dato che nell'atto battesimale — ritrovato dal P. Egisto Inghilesi e da lui trasmesso al compilatore del *Dizionario Universale dei Musicisti*¹ — si troverebbe appunto *Giovanni Maria*.

Ma la verità è un'altra. *Giovanni Maria* deve essere infatti scartato del tutto, in quanto il documento fu letto male. Tale atto battesimale, che qui riportiamo, reca il nome che quasi tutte le opere del Rutini ci tramandano, e cioè *Giovanni Marco*. Ecco il documento in questione: « *Domenica 25 Aprile 1723 [fu battezzato] Gio: Marco di Bartolommeo di Gio: Rutini e di Maria Domenica di Matteo Papini coniugi. Popolo S. Lucia sul Prato. Nato detto di, hore 10. Compare: Francesco di Matteo Gori* »².

Quanto alla « combinazione » *Giovanni Placido* — che si riscontra soltanto nelle opere a stampa relative al periodo 1756-58 (due soli anni, dunque) — è chiaro che si tratta di errore da parte dell'editore, se non vogliamo ritenere valida la supposizione del Torrefranca³, secondo cui « *la variazione del nome [potrebbe rappresentare] null'altro che una soperchieria editoriale, per far credere all'esistenza di due Rutini, e accrescere così l'interesse della pubblicazione* ».

¹ Vedi: C. SCHMIDL, *Dizionario Universale dei Musicisti*, « Supplemento », pag. 672.

² Vedi: Archivio Opera di S. Maria del Fiore di Firenze, *Registro originale Battesimi-Maschi* (alla data indicata) e la *Copia Registro Battesimi-Maschi* (alla data indicata).

³ F. TORREFRANCA, *Le origini ecc.*, già cit., pag. 462.

IL MATRIMONIO - Giovan Marco Rutini si sposò in età matura (38 anni), una volta concluso il periodo dei suoi trionfali viaggi e soggiorni in alcune delle più importanti « città musicali » d'Europa (Praga, Dresda, Berlino, Pietroburgo). Il matrimonio fu celebrato a Firenze, nella Cattedrale di S. Maria del Fiore, il 2 Aprile 1761, e legò a Giovan Marco una giovane di Parma, Libera Sacco¹. Si ha quindi la certezza che Rutini era di nuovo in Italia almeno agli inizi del 1761: un anno prima, dunque, del suo esame a membro « compositore » della celebre Accademia Filarmonica di Bologna (21 Marzo 1762).

I FIGLI - Non facendo eccezione alla regola di quel tempo, Rutini divenne padre molte volte (almeno 10), ma solo pochi figli arrivarono alla maturità; la maggior parte di essi, infatti, si spense poco dopo la nascita. Ecco l'elenco dei figli di Giovan Marco, ricavato dai registri battesimali conservati nell'Archivio dell'Opera di S. Maria del Fiore (per quelli nati a Firenze) e dagli « stati d'anime », degli anni 1767 e 1783, relativi alla Chiesa di S. Michele Visdomini (per quelli nati fuori di Firenze)²: *Bartolommeo* (Firenze: 23 Giugno 1762); *Ferdinando* (— ? : 1764); *Giuseppe* (— ? : 1765); *Leopoldo* (Firenze: 27 Ottobre 1766); *Massimiliano* (Firenze: 1768); *Leopoldo* [2°] (Firenze: 1769); *Adriana* (Firenze: 1771); *Leopoldina Carlotta* (Firenze: 1773); *Adriana* [2ª] (Firenze: 1775) e, infine, *Eleonora* (Firenze: 1779). Come si vede, soltanto *Ferdinando* e *Giuseppe* nacquero fuori di Firenze. È assai probabile che abbiano veduto la luce in una delle città raggiunte, per ragioni professionali, dal Rutini — il quale era evidentemente accompagnato dalla propria moglie — in quei due anni 1764 e 1765 (Livorno? Venezia?). Resta comunque assodato che Giovan Marco, escludendo quegli occasionali viaggi compiuti nelle città italiane dove venivano eseguite le sue opere (Livorno, Venezia, Bologna, Modena, Torino, Napoli, ecc.), restò sempre a

¹ Vedi: Archivio Parrocchiale di S. Maria del Fiore di Firenze, *Registro Matrimoni e Morti* [segnato H] del 1745-1764 (alla data indicata).

² Vedi: a) Archivio Opera di S. Maria del Fiore di Firenze, *Registri dei Battesimi* (maschi e femmine), alle date indicate; b) Archivio Parrocchiale della Chiesa S. Michele Visdomini di Firenze, *Stato d'anime 1767 e Stato d'anime 1783* (al cognome Rutini).

Firenze dal 1761 fino alla morte (1797), dedicandosi anche all'insegnamento (citiamo, fra i suoi allievi, Giuseppe Buccioni¹, il figlio Ferdinando Rutini e il pistoiese Luigi Niccolini).

LA MORTE - Come è avvenuto per il nome, anche per quanto concerne la morte di Giovan Marco è stato letto male il relativo documento, oppure una banale svista nella « trascrizione » ha causato l'errore di data (lieve, per la verità) che si trova presente in tutte le biografie rutiniane. La data di morte finora accettata è la seguente: 7 Dicembre 1797. Il Torrefranca specifica la fonte da cui sarebbe stata tratta la data: « *La "Gazzetta Toscana" lo dice morto il 7 Dicembre 1797* »².

Le nostre ricerche ci hanno portato però a un diverso risultato: proprio nel corso dello spoglio delle notizie musicali contenute nella « *Gazzetta Toscana* »³, abbiamo trovato due trafiletti dedicati alla morte del Rutini, il secondo dei quali è un vero e proprio « elogio » che riteniamo opportuno pubblicare integralmente. Ebbene, la morte del maestro è qui indicata come avvenuta il 22 Dicembre (e non il 7) del 1797:

Nel 1723 nacque in Firenze Gio. Marco di Bartolommeo e Francesca⁴ Rutini, di non ricca condizione, i quali nulla trascurarono per la educazione di questo loro Figlio, in cui videro (*sic*) di buon'ora svilupparsi un talento non mediocre ed una vivacità di spirito non ordinaria.

Appena si scorre nel giovinetto una decisa inclinazione per la Musica, fu pensato a procacciarli (*sic*) i mezzi onde egli potesse coltivarla con profitto; e, nella età di 14 anni⁵, un suo Fratello (eccellente intagliatore in legno) che ne aveva assunta l'educazione, lo mandò a Napoli, ove, collocato

¹ Vedi: M. FABBRI, *Uno sconosciuto allievo di Giovan Marco Rutini: Giuseppe Buccioni*, in « *Musiche italiane rare e vive* »: Numero Unico dell'Accademia Musicale Chigiana per la XIX « *Settimana Musicale Senese* », Siena, Ticci, 1962 (pagg. 195-203).

² F. TORREFRANCA, *Le origini ecc.*, già cit., pag. 169.

³ La collezione completa della « *Gazzetta Toscana* » (con legatura in volumi, « annuali » o « biennali ») si conserva nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ed ha la seguente unica segnatura: *Ge/III/930*.

⁴ Veramente la madre di Giovan Marco si chiamava *Maria Domenica* (come risulta dal già citato battesimo del musicista fiorentino).

⁵ In verità ne aveva 16, dato che, secondo le ricerche di U. PROTA-GIURLEO (lettera allo scrivente, in data 16 novembre 1962), Rutini « *entrò nel Conservatorio della Pietà dei Turchini il 10 Aprile 1739, con l'obbligo di servire 5 anni* ».

nel celebre Conservatorio [*della Pietà dei Turchini*], si applicò con tutto l'impegno allo studio dell'Armonia. Contento di vedersi sotto la direzione dei più abili Professori¹, e circondato da un numero grande di discepoli, acceso da una nobile emulazione, divenne in breve l'allievo più caro de' suoi Maestri e destò l'ammirazione e l'invidia de' suoi eguali².

Restituitosi alla Patria [= Firenze], fece ben tosto conoscere ai suoi Concittadini che egli era nato per professar la Musica e che ne possedeva a fondo le teorie e ne conosceva tutte le finezze³. Dotato di un'estrema facilità nel comunicar le sue idee, fu ricercato per istruire la gioventù in questa nobilissima Arte e vi riuscì mirabilmente⁴.

Ma il genio del nostro Rutini non era fatto per vivere sconosciuto ed oscuro; le sue prime produzioni lo resero noto agli Esteri, che lo invitarono a scrivere per le Opere in Musica dei principali Teatri. Oltre l'Italia, che egli tutta percorse, viaggiò in Germania ed in Russia, e lasciò dappertutto nome e stima di se stesso, avendo sempre date non equivoche riprove della sua abilità e del suo buon gusto.

Siccome egli aveva sortito dalla natura un fino criterio ed aveva sempre amato la lettura delle opere di gusto e la conversazione delle persone colte, erasi formato un corredo di cognizioni, per le quali distingueva dal comune degli uomini.

Quindi è che, viaggiando, osservò con occhio filosofico i progressi delle arti e tutto ciò che interessa la società ed il Pubblico bene, non per farne una vana ostentazione nei crocchi, ma per promuovere gl'interessi de' suoi Concittadini e per farne un dono alla Patria, che gli fu mai sempre cara. Infatti egli fu il primo che introdusse in Italia i Rondò alla Francese; promosse l'arte d'incidere le note del canto, conforme vidde (*sic*) praticarsi in estero paese; procurò la stampa di una delle migliori opere dirette a regolare l'educazione; favorì la tipografia e, per quanto lo permisero le di lui limitate sostanze, s'interessò per la edizione di varie opere. In somma, fu un utile Cittadino, un amico sincero degli uomini, appassionato per la sua Patria, Maestro di Musica eccellente ed ottimo Padre di famiglia.

¹ « Ebbe a maestro di composizione Leonardo Leo, di cembalo Lorenzo Fago, di violino Vito Antonio Pagliarulo » (U. PROTA-GIURLEO, *lettera citata*).

² U. PROTA-GIURLEO (*lettera citata*) ritiene che il Rutini « si sia trattenuto nel Conservatorio qualche anno in più del contratto, in funzione di 'maestrino', data la sua ottima riuscita ».

³ L'apprezzamento è esagerato. Rutini, infatti, sentirà poi il bisogno di un « perfezionamento » col celebre P. Giovanni Battista Martini. Scrivendo una lettera proprio al Martini (da Firenze, il 28 Giugno 1763), si lamenterà — all'età di 40 anni, quindi! — di non conoscere affatto la forma del *Ricercare*, ritenuto della massima importanza, per un compositore, da Francesco Maria Veracini, che viene appunto citato dal Rutini (apud *Enciclopedia dello Spettacolo*, voce RUTINI, già citata, pag. 1338 del Vol. VIII).

⁴ Da questa frase si dovrebbe quindi arguire che Giovan Marco, prima di partire per Praga, restò qualche anno a Firenze, esercitando la propria professione.

Se tanto zelo mostrò in ogni occasione, per il bene comune della Società, può ciascuno immaginarsi quanto gli stesse a cuore il ben'essere dei propri Figliuoli, per la educazione dei quali non risparmiò spesa e fatica. Gli amici, che conversarono con esso, i Mecenati, che lo protessero, lo trovarono sempre eguale a se stesso, di buon umore, franco nell'esternare i suoi sentimenti, nemico egualmente della bassa adulazione e dell'orgogliosa presunzione, leale, fedele nelle promesse e sempre disposto alla beneficenza.

Non è perciò senza ragione se è compianta la di lui morte, accaduta li (sic) 22 dello scorso Dicembre, per una violenta malattia di 24 ore, avendo la Città nostra perduto in Gio. Marco Rutini uno di quegli uomini, i quali, appunto perché non sono frequenti, sono desideratissimi¹.

* * *

Su quei pochi dizionari che includono la « voce » Ferdinando Rutini, troviamo che il figlio musicista di Giovan Marco sarebbe nato a Modena nel 1767: tanto il luogo quanto l'anno non recano né un punto interrogativo né un prudenziale « forse », come se non esistesse alcun dubbio sul luogo e la data della nascita.

Abbiamo fatto approfondite ricerche, ma a Modena nessun Ferdinando Rutini ha mai visto la luce, nel periodo compreso fra il 1760 e il 1780².

Nemmeno a Firenze — come si è già sottolineato, fornendo l'elenco dei figli di Giovan Marco — v'è traccia della nascita di Ferdinando Rutini. Dunque? La spiegazione è assai semplice, ed è quella che abbiamo poco fa esternato: Ferdinando nacque in una

¹ Per questo « elogio » vedi: « *Gazzetta Toscana* », Anno 1798, pagg. 1 e 2 (6 Gennaio 1798). Lo stesso giornale aveva già in precedenza dato notizia della morte del Rutini, segnando però la data 23 Dicembre, che indica invece il giorno della sepoltura del maestro (vedi: « *Gazzetta Toscana* », Anno 1797, pagg. 206 e 207). Per le notizie più importanti sull'attività artistica del Rutini (concerti e stampa di musiche sue), vedi: « *Gazzetta Toscana* »: Anno 1766, pag. 55; Anno 1770, pag. 1 e 183; Anno 1771, pag. 119; Anno 1772, pag. 54 e 87; Anno 1773, pag. 161 e 165; Anno 1774, pag. 29 e 46; Anno 1775, pag. 13; Anno 1776, pag. 17 e 140; Anno 1777, pag. 14; Anno 1780, pag. 26-27 e 100; Anno 1786, pag. 100; Anno 1795, pag. 32. Alcune di tali notizie sono state pubblicate da M. FABBRI, *La giovinezza di Luigi Cherubini nella vita musicale fiorentina del suo tempo*, in « *Luigi Cherubini* »: contributo alla conoscenza della vita e dell'opera, Firenze, Olschki, 1962 (pagg. 1-46).

² Ringraziamo qui sentitamente il valoroso Amico Gino Roncaglia che ha con pazienza scorso tutti gli atti battesimali di Modena relativi a quel ventennio.

delle città che Giovan Marco, accompagnato dalla moglie, raggiunse per motivi professionali (molto probabilmente Livorno o Venezia), a meno che non si voglia supporre — con qualche fondatezza — che la moglie di Rutini sia tornata a « casa sua », quando la previsione di una lunga assenza da Firenze del marito potè fornirle un valido pretesto per attendere il lieto evento a Parma.

La data di nascita — facendo un elementare compiuto fra il primo, il terzo e il quarto figlio — deve essere comunque fissata al 1764: tre anni prima, dunque, di quel 1767 indicatoci dai repertori biografici.

Ferdinando raggiunse certo Firenze in tenerissima età; per questo egli si nominerà sempre « Fiorentino ». E a Firenze trascorse il primo lungo periodo della sua vita, cioè fino al 1804: anno in cui si portò ad Ancona, quale maestro di cappella. Nel 1812 si trasferì a Macerata, ancora quale maestro di cappella, dove rimase fin verso il 1816. L'ultimo periodo della sua vita si svolse a Terracina, non lontano da Roma, dove egli tenne con onore il posto di maestro di cappella; qui lo colse la morte il 13 Novembre 1827.

Ferdinando Rutini si distinse soprattutto come abile compositore di melodrammi giocosi, genere al quale si dedicò con successo a partire dal 1789. Le « operine » da lui composte — anche quattro all'anno — assommano a 35; eccone l'elenco completo: *I Vendemmiatori, ovvero I due Sindaci* (libr. di Anonimo): Firenze, Teatro di Via del Cocomero, carnevale 1789; *Amor non ha riguardi* (G. Palomba): Ivi, ivi, autunno 1789; *L'Avaro* (G. Bertati): Roma, T. Capranica, 1789; *La Pianella perduta nella neve* (G. Foppa): Parma, T. Ducale, autunno 1790; *L'Equivoco della somiglianza, ovvero La Giovinezza bizzarra* (libr. di Ignoto): Genova, T. Falcone, carnevale 1792 [ripetuta nello stesso carnevale al T. Bendeau di Gorizia]; *Il Matrimonio per industria* (libr. di Ignoto): Firenze, T. Pergola, primavera 1792; *Amore vuol gioventù, ovvero Le Astuzie fortunate* (libr. di Anonimo): Roma, T. Alibert, inverno 1792; *La Molinara di Gentilly* (G. Squilloni): Firenze, T. « dei Risoluti », carnevale 1794; *I Tre desideri, ovvero Il Taglialegna* (libr. di Anonimo): Ivi, T. « dei Solleciti », 26 Dicembre 1794 [partitura autografa alla Bibl. Palatina di Parma]; *Le Finte pazzie, ovvero La pupilla bizzarra* (libr. di Ignoto): Ivi, T. Cocomero, autunno 1794; *Il Locandiere deluso*

(libr. di Ignoto): Ivi, ivi, carnevale 1795; *Balestruccio medico* (Libr. di Anonimo): Ivi, ivi, autunno 1795; *I Raggiri amorosi, ovvero Il Tempo scopre la verità* (G. Palomba): Roma, T. Capranica, 24 gennaio 1796; *Cecco di Varlungo* (libr. di Ignoto): Firenze, T. « dei Solleciti », carnevale 1796; *Lo Sposo per oracolo* (libr. di Ignoto): Ivi, ivi, carnevale 1800; *Gli Amanti in collera* (da C. Goldoni): Ivi, del Conservatorio di Firenze]; *Il Finto medico per amore* (libr. di Anonimo): Ivi, ivi, carnevale 1796 [partitura ms. nella Bibl. del Conservatorio di Firenze]; *I Tre spozalizi, ovvero Il Paese della cuccagna* (libr. di Anonimo): Ivi, T. « dei Solleciti », carnevale 1797; *La Pescatrice fortunata* (libr. di Anonimo): Ivi, ivi, carnevale 1797; *La Prova del dramma serio* (libr. di Ignoto): Ivi, T. Cocomero, carnevale 1797; *Il Gazzettiere olandese* (libr. di Anonimo): Ivi, T. Pallacorda, carnevale 1797; *Il Malato immaginario* (libr. di Ignoto): Ivi, T. Cocomero, febbraio 1797; *Il Padre fanatico, ovvero L'Amante volubile* (D. Somigli): Ivi, T. Pallacorda, carnevale 1798; *Il Finto armeno, ovvero L'Avarizia delusa* (libr. di Ignoto): Ivi, T. « dei Solleciti », carnevale 1798; *Chi è minchion suo danno, ovvero Pasquino e Marforio* (D. Somigli): Ivi, T. Cocomero, carnevale 1798; *Adelina, ovvero L'Incostanza vinta* (D. Somigli): Ivi, T. Cocomero, carnevale 1798 [ripetuta al Nobile Teatro di Zara il 28 Novembre 1811]; *Le Donne s'attaccano sempre al peggio, ovvero Il Ganzatore burlato* (D. Somigli): Ivi, ivi, carnevale 1799; *La Locandiera* (G. Artusi): Ivi, ivi, carnevale 1800; *Gli Amanti in collera* (da C. Goldoni): Ivi, ivi, carnevale 1801; *Il Segreto* (G. Foppa): Ivi, ivi, carnevale 1802; *La Contadina contrastata* (libr. di Anonimo): Ivi, ivi, carnevale 1803; *La Casa in vendita* (libr. di Ignoto): Ivi, ivi, carnevale 1803; *Polissena* (J. Ferretti): Roma, T. di Torre Argentina, 11 febbraio 1817; *Pulcinella maestro di cappella a Redicofoni* (J. Ferretti): Ivi, T. Tordinona, carnevale 1817; *La Donna soldato, ovvero Il Campo militare* (C. Mazzolà): Ivi, ivi, 26 dicembre 1817; e, infine, *La Principessa pescatrice* (libr. di Anonimo), di cui non si conosce il luogo e la data di rappresentazione, ma che dovrebbe identificarsi con la già citata *La Pescatrice fortunata*; la partitura manoscritta si conserva a Parma, nella Biblioteca Palatina.

Tolti di massima dalle opere suddette sono i non molti brani vocali che giacciono dimenticati in alcune biblioteche italiane: « *Sospiri miei dolenti* » (Rondò per Soprano e strumenti [« con Cimbalo

obbligato »]: Firenze, Biblioteca del Conservatorio « Cherubini », partitura ms. segnata B/1879; « *Verdi campi, amate selve* » (Recitativo e Rondò per Soprano e strumenti): Pisa, Archivio Collezione Bottini¹, partitura ms.; « *Sul più bello del mio spozalizio* » (Cavatina per Soprano e strumenti): Pistoia, Archivio capitolare della Cattedrale, partitura e parti mss., segnate B/209/4.

Completano l'elenco delle composizioni a noi pervenute di Ferdinando Rutini quelle pagine strumentali da camera, imperniare sul *Cimbalo piano-forte*, che rappresentano il frutto del lavoro svolto dal giovane maestro nei primi anni della sua professione. Ne diamo qui l'elenco, riportando l'esatto frontespizio: *Al Nobilissimo ed Egregio Sig. Cav. Giov. Giugni, Priore e Balì dell'I.M.O. di S. Stefano [...]* *Ferdinando Rutini tributa, dedica e consacra [...]* *queste tre Sonate per Cembalo piano-forte, sua prima giovanile produzione*: si tratta, dunque, dell'Opera prima del Rutini, la quale apparve incisa in rame (a Firenze), senza note tipografiche né anno; sappiamo comunque — da un « *Avviso* » propagandistico contenuto nella « *Gazzetta Toscana* »² — che essa venne alla luce nel 1784, quando Ferdinando aveva venti anni di età. L'unico esemplare che si conosca è quello conservato nella Biblioteca « G. B. Martini » di Bologna³. Nel 1785 comparvero — ancora a Firenze — altre *Tre Sonate per Cimbalo piano-forte composte ed umiliate al Nobilissimo Uomo il Signore Francesco Sassi da Ferdinando Rutini Fiorentino. Opera II*, di cui ci restano due soli esemplari: uno nella Biblioteca del Conservatorio di Firenze (segnatura: B/576) e l'altro in nostro possesso⁴. Abbiamo ancora: *Capriccio per Cimbalo Del Sig. Ferdinando Rutini. Giugno 1788*, in manoscritto autografo⁵ della Biblioteca del Conservatorio fiorentino (segnato B/1874) e, infine, il *Trio Per Cimbalo Violino e Violoncello Di Ferdinando Rutini. Agosto del 1788. ded[icato] A Co-*

¹ Cfr.: *Catalogo delle Opere Musicali* [Assoc. dei Musicologi Italiani]: *Biblioteche e Archivi della città di Pisa*, Parma 1935 (pag. 73).

² « *Il Giovine Sig. Ferdinando Rutini ha date alle stampe tre Sonate da Cembalo, sua prima opera, che, a giudizio degl'Intendenti, sono di un gusto delicato e brillante* » (vedi: « *Gazzetta Toscana* », Anno 1784, pag. 196).

³ Cfr.: G. GASPARI, *Catalogo ecc.*, Vol. IV, Bologna 1905 (pag. 63).

⁴ Donatoci dall'amico Prof. Pietro Parigi, fratello del compianto Luigi Parigi (possessore del volume).

⁵ Il *Capriccio* è in Mi bem. maggiore. Tempi: *Largo - Allegro - Rondò*.

relli: tre parti manoscritte autografe, anch'esse conservate nella suddetta biblioteca (segnatura: B/1873)¹.

* * *

Se accadesse, anche per un solo momento, di soffermare la nostra attenzione sull'anno di morte di Ferdinando Rutini (1827) e sul « significato » che quei quattro numeri hanno per la storia della musica, e se, com'è facile supporre, si profilasse dinanzi ai nostri occhi, abbagliante ed incisiva, l'immagine inconfondibile del padrone assoluto di quella data, allora del dimenticato figlio musicista di Giovan Marco Rutini non resterebbe nemmeno la voglia di ricordare il nome, essendo troppo esteso e profondo il divario che corre fra l'arte sua e quella di Beethoven!

Eppure non riesce inutile e infruttuoso l'incontro con Ferdinando Rutini, non soltanto perché la più vasta conoscenza dei « Minori » ci offre il quadro più fedele e sereno del livello artistico proprio di un'epoca e, nel contempo, ci delinea la base di partenza (e spesso di « giustificazione ») per misurare la reale altezza raggiunta dai « Grandi », ma anche per il valore oggettivo di alcune composizioni dell'oscuro maestro, il quale ebbe momenti davvero felici, pur accusando, in misura ancor maggiore rispetto alle opere « tarde » del padre suo Giovan Marco, i molteplici effetti e le logiche conseguenze di una decadenza ormai inarrestabile.

È per questo che l'attività maggiore di Ferdinando — quella di compositore di opere giocose — pur rivelando (attraverso l'esame delle partiture supestite) l'indiscutibile « mestiere » e la facilità di mano dell'autore, mette in luce il magro convenzionalismo stilistico ed espressivo di fine-Settecento, che ben di rado accoglie il bagliore dell'originalità e il respiro della riflessione attenta e partecipata.

A noi, dunque, interessa di più il Ferdinando-giovane: l'autore, cioè, che, formatosi nella scuola paterna, si allinea nel solco di essa, soprattutto mirando alle *Sonate* per cembalo.

¹ Per un'interessante notizia, relativa all'attività di compositore del giovane Rutini, vedi: « *Gazzetta Toscana* », Anno 1786, pag. 46 (dove si parla di un « *Terzetto [vocale] del Giovine Sig. Ferdinando Rutini, che incontra molto l'approvazione ed il piacere degli'intendenti* »).

I quattro anni compresi fra il 1784 e il 1788 rappresentano perciò il momento migliore del musicista fiorentino, non tanto perché siano nate in tale periodo opere di un valore assoluto, quanto per la fresca spontaneità che esse possiedono: essenziali, compiute, di buon gusto e di una autentica purezza.

Il *Capriccio per Cimbalo* e il *Trio dedicato a Corelli*, ad esempio — il secondo è incluso nel programma della manifestazione artistica che la XX « Settimana Musicale Senese » ha dedicato a Corelli, per il 250° anniversario della sua morte — sono pagine meritevoli di essere conosciute e apprezzate, più che per una particolare inventiva tematica e per una esuberanza di sviluppo (che, del resto, non mancano), per quell'angelica, radiosa semplicità (che non è sinonimo di semplicioneria), con la quale Ferdinando Rutini, pur senza il guizzo del genio, riesce a nobilitare la fredda meccanicità degli insegnamenti ricevuti, nel tempo in cui tutti, in Italia, sugli strumenti a tastiera, con esiti più o meno lusinghieri, si agitano inquieti nelle generalità stilistiche proprie della seconda metà del Settecento, ormai dominata dall'arte suprema di un Haydn e di un Mozart.

MARIO FABBRI

AVVENTURE DI UNA PARTITURA ROSSINIANA:
L'« ADINA ovvero IL CALIFFO DI BAGDAD »

La storia pubblica di *Adina o il Califfo di Bagdad*, farsa in un atto di Gioacchino Rossini, è una storia quasi incredibile. Difatti, se potremmo ritenere già alquanto strano che un lavoro giovanile del Cigno Pesarese, scomparso di circolazione a suo tempo, non abbia poi destato nei posteri la curiosità di andare a vedere come stessero effettivamente le cose, per semplice scarico di responsabilità o per natural desiderio di mettersi il cuore in pace; noi dobbiamo addirittura trasecolare quando ricordiamo che tanta indifferenza, tanta incuria, tanta sfiducia si son verificate nei confronti di un'opera scritta ben due anni *dopo* il *Barbiere*, nel periodo maturo e felicissimo, adunque, di *Cenerentola*, della *Gazza ladra*, di *Armida*, di *Mosé* e del non disprezzabile *Ricciardo e Zoraide*. Eppure, avvenne proprio questo. Fosse perché della partitura originale s'eran perse le traccie (o meglio si sapeva ove stesse, ma nessuno era andato a guardarla); fosse perché il libretto, lettissimo e studiatissimo, si presentò più che modesto, fors'anche scipito (ma son poi centinaia i libretti d'opera validi?); fosse per via della solita considerazione (se l'opera è scomparsa, se l'autore non se n'è dato più per inteso, vuol dire che l'opera non era buona) fatto sta che nessuno, fra i maggiori biografi ed esegeti di Rossini, approfondì mai il caso singolare di *Adina*. Il fatto stesso che il bravo Gioacchino avesse opposto uno sdegnoso rifiuto

alla richiesta di aggiungere alla partitura quella Sinfonia che s'era dimenticato di comporre, non voleva forse dire che lui, per il primo, giudicava privo d'importanza il proprio lavoro?

Le cose stavano pertanto in termini di totale disinteresse e di assoluta quiescenza, quando lavori fondamentali sull'insieme delle opere rossiniane erano già usciti in Italia e fuori d'Italia; quando saggi della primissima attività del Pesarese, e *La cambiale di matrimonio* e *L'equivoco stravagante*, e *L'inganno felice* e *La scala di seta*, avevan ritrovato la via delle scene ed avevan provato di esser musiche tutt'altro che trascurabili. Neppur questo parve risvegliare *Adina* dal suo sonno. Ora, poiché nella storia di questo lavoro siamo immischiati anche noi, sia pure modestissimamente e indegnamente, ci sia consentito di riferire alcuni aspetti della situazione, sempre per meglio lumeggiare la stranezza di tutto l'affare.

Fu dunque intorno al 1950 (le date che ci riguardano non le ricordiamo mai bene) che, trovandoci a Pesaro per una celebrazione rossiniana, il Presidente di quella Fondazione, illustre psichiatra e direttore del locale manicomio, ci condusse in visita al Museo, disposto proprio allora dalla Fondazione stessa, e richiamò la nostra attenzione sopra un autografo custodito in una bella e linda teca. Dichiarò il nostro intelligente e colto ospite che si trattava di un *inedito* di Rossini; per lo meno di un'opera di Rossini, compiuta in ogni sua parte, che nessuno dei viventi al nostro tempo aveva mai sentito. Aggiunse che non ci trovavamo davanti ad uno scartafaccio scolastico, ad un tentativo di ragazzo precoce, ma al prodotto di un maestro ormai arrivatissimo, venuto fuori nel 1818, ossia in un'epoca in cui, agli effetti della padronanza tecnica e della sicurezza estetica, i ventisei anni d'età del grande Gioacchino contavano come i quaranta o i cinquanta di Verdi e di Wagner.

Quel tesoro era, naturalmente, *Adina o il Califfo di Bagdad*. Confessiamo pure che, in quel momento, la nostra ignoranza riguardo all'opera in parola poteva considerarsi totale. Negli elenchi delle composizioni rossiniane anche noi avevamo incontrato quel titolo; ma la circostanza di conoscere, in riguardo, il disdegno dei commentatori, la circostanza di quella recita isolata a Lisbona sotto il colore sospetto della « rappresentazione di beneficenza », il particolare della sua scomparsa immediata dal repertorio ci avevano indotti a pensare che si fosse trattato di un *pasticcio*, di un raffazzonamento di prece-

denti lavori, di una specie di *Robert Bruce* in anticipo, mostro, come sapete, ove Niedermayer, non dissenziente Rossini, mescolò insieme pezzi di *Zelmira*, della *Donna del Lago*, di *Torvaldo e Dorliska*, di *Bianca e Falliero* spacciandoli per cose nuove. Sotto gli occhi avevamo però sempre la reliquia di un genio sovrano. L'illustre professore fece aprire la teca e noi sfogliamo, pieni di reverenza, quelle carte venerabili. Non ci volle proprio né molto tempo né molto acume per giungere a constatare come la partitura di *Adina* fosse piena di straordinarie invenzioni musicali. Il quartetto fra Adina, Selimo, Mustafà e il Califfo, preparato da una concatenazione armonica di straordinaria forza suggestiva, quindi sboccante in una conclusione dove non si sapeva se più ammirare l'efficacia, la nettezza, la perentorietà dell'idea iniziale, la ricorrenza dei periodi modulanti, la malizia del *crescendo*, la compattezza e la stringatezza delle *risposte* o la potenza del breve epilogo istrumentale; l'incantevole melodia del coretto « Apri i begli occhi al dí »; il travolgente ritmo psicologico del finale reincontro fra Selimo e Adina mostravano un valore musicale così certo e così peculiare da far scolorire o addirittura annichilire qualsiasi considerazione sulla consistenza del libretto, sul suo *funzionamento* dal punto di vista scenico. Quei pochi brani bastavano inoltre a provare come *Adina* fosse stata composta con la decisione onesta e precisa di dar fuori un'opera nuova in tutta l'accezione del termine. Non importava più niente sapere che Rossini avesse intrapreso il lavoro di malavoglia. Non faceva così sempre, e poi l'angelo custode lo prendeva per mano e, correndo, lo trascinava via con sé, lungo giardini tutti verdi e fioriti?

Dovemmo ripartire da Pesaro senza poter leggere attentamente tutta l'*Adina*. Dovemmo ripartire e, malgrado i desiderii, malgrado le speranze, non ci potemmo più ritornare. Il chiodo restò però fisso in testa e, per cavarcelo, parlammo a più persone influenti di quella strana mummia custodita a Pesaro, la quale, in realtà, era una creatura bellissima e ancor piena di vita. Niente da fare. Le solite diffidenze, i soliti « vedremo », le solite cautele. Diciamo pur anche che, per un nostro brutto vizio di voler sempre passare da una cosa all'altra, per una nostra fondamentale instabilità di propositi, la campagna per *Adina* venne presto accantonata. Sopraggiunto però il grande onore e la grande fortuna di essere chiamati dal conte Chigi a far parte della Commissione artistica per le Settimane Musicali

Senesi, il progetto di *Adina* ritornò fuori e, com'è facile immaginare, dato il livello altissimo dell'ambiente chigiano, la nostra proposta venne subito accolta. Ci furono da superare difficoltà imprevedute e non certo create né dalle Settimane Musicali né dalla Fondazione Rossini, ma finalmente *Adina*, col suo amatissimo Selimo, col suo invasato e generoso Califfo, col suo splendido corteggio di musica, poté essere ripresentata all'ammirazione del mondo.

* * *

Riferiamo adesso quanto, allo stato attuale degli studi, noi conosciamo intorno alla genesi di *Adina o il Califfo di Bagdad*. Poche cose, come vedrete, e alquanto incerte. Dice dunque Giuseppe Radiciotti, nella sua grande biografia del Pesarese che, trovandosi Rossini in Bologna « verso fine di luglio o i primi di agosto dell'anno 1818 », un tal Diego Ignazio de Pina Manique, intendente della polizia portoghese, gli mandò a dire di comporre un'opera in un atto da rappresentarsi sulle scene del Real Teatro San Carlo a Lisbona. Codesto Diego Ignazio de Pina Manique era anche intendente di tutti i teatri del Portogallo (quanti fossero allora, dato che son pochi anche oggi, non ci è dato conoscere). Ignoriamo altresì se il gentiluomo portoghese indicasse al nostro musicista un libretto o almeno suggerisse una direttiva, sottoponesse un argomento piuttosto che un altro. Sappiamo invece che il prezzo pattuito fu di luigi d'oro cento senz'obbligo di fornire anche una Sinfonia. Rossini prese allora a musicare un testo del marchese Gherardo Bevilacqua Aldobrandini, abborracciatura, più o meno sopportabile, di un consimile testo di Felice Romani intitolato *Il Califfo e la schiava*. La partitura risultò pronta in breve tempo, copiata e spedita a Lisbona per l'esecuzione. Rossini, al contrario di quanto aveva fatto, non partì anche lui per assistere al battesimo della sua nuova creatura, ma restò a Bologna presso i suoi cari genitori.

Or qui lo stesso Radiciotti, il quale s'era diffuso a parlare della partenza di Rossini da Pesaro « verso la fine di luglio o la fine di agosto del 1818 », ricordando i festeggiamenti prima goduti nell'amatissima città natale, l'apertura del nuovo teatro, il malizioso stragemma messo in atto per non incontrare Carolina di Brunswick etc.; stabilisce poi al 12 giugno la « prima » di *Adina* a Lisbona. La grave

contraddizione, incidente a una pagina di distanza, andrebbe dunque esaminata e, possibilmente, dissipata, correggendo la notizia dell'incarico di scrivere *Adina* ricevuto « dopo la visita a Pesaro ». Difatti due cose son certe: prima, che l'inaugurazione del nuovo teatro di Pesaro, presente Rossini, avvenne il 10 giugno 1818 con una recita della *Gazza ladra* e del ballo *Il ritorno di Ulisse*; seconda, che l'andata in iscena di *Adina* al San Carlo di Lisbona ebbe luogo il 12 o (secondo altri) il 26 giugno dello stesso anno. È quindi evidente che all'epoca del soggiorno a Bologna, nella casa paterna, durante l'agosto 1818, *Adina* era già stata non soltanto composta, ma rappresentata e passata nel dimenticatoio. Resta perciò da precisare *quando*, esattamente, Rossini ricevette dal de Pina Monique la commissione di scrivere quell'opera e quando e dove effettivamente la scrisse.

Abbiamo detto che anche intorno alla data precisa dell'unica esecuzione portoghese c'è qualche dubbio. L'evento si verificò sicuramente nel mese di giugno; tuttavia, il libretto stampato a Lisbona con le due versioni, italiana e portoghese, e sottintitolato « *Farça en I acto para se representar no Real Theatro do S. Carlos - Lisboa* », non determina il giorno. Sappiamo ancora che la serata fu riservata « a beneficio » del basso Gian Mario Cartagenova e dei suoi colleghi Luigi Ravaglia, Filippo Spada, Luigi Martinelli e Luigia Valse.

Buio pesto sulle accoglienze del pubblico; buio ancor più fitto sulla successiva vita dell'opera. Il fatto dell'unica recita ci consente comunque di immaginare che *Adina* non incontrasse favore; così come la sua scomparsa immediata dalle scene ci induce a pensare che Rossini primo fra tutti, quindi gli impresari, i cantanti, gli amici, colpiti dall'esito infelice di Lisbona non si preoccupassero di tentare una rivincita. Due annalisti dei teatri milanesi, parlano di una *ripresa* al Teatro Re (nel 1825 secondo l'uno, nel '26 secondo l'altro); ma noi non sappiamo se si trattasse della vera *Adina*, di un'*Adina*, insomma, corrispondente al superbo autografo di Pesaro o non di qualche *pasticcio*, come se ne scodellavano tanti in quegli anni. La cosa che sorprende sopra tutte è però l'incuria di Rossini verso quella sua creatura. Sta bene il mezzo fiasco di Lisbona, sta bene la gracilità del libretto, sta bene la fondamentale spensieratezza del maestro. Ma potè egli non accorgersi di aver profuso in quella partitura tesori di *trovate* ritmiche, melodiche, armoniche, equilibri scenici degni dei suoi giorni migliori? Come giunse a dimenticarlo? Codeste domande,

davvero imbarazzanti e conturbanti, non potranno forse mai avere risposta. Dubitiamo che, a illuminarci, riesca anche una lunga indagine attraverso tutta la corrispondenza del maestro, le memorie dei conoscenti, lo spoglio dei giornali dell'epoca, le eventuali testimonianze degli interpreti di Lisbona. Per quanto ci riguarda, la scomparsa di *Adina* dal repertorio, la crudele dimenticanza del suo grande babbo e gli affrettati giudizi degli storici, anzi le poche righe a lei dedicate dagli storici, rimangono per noi un mistero insondabile.

* * *

Abbiamo già osservato come *Adina o il Califfo di Bagdad* vedesse la luce due anni e quattro mesi dopo il *Barbiere*, meno di due anni dopo *Otello*, un anno e cinque mesi dopo *Cenerentola*, poco più di un anno dopo *La gazza ladra*, sette mesi dopo *Armida* e tre mesi dopo *Mosé in Egitto*. Essa fu dunque concepita in un periodo di eccezionale splendore creativo; in un periodo così fertile e così benedetto che, se avesse anche voluto farlo apposta, Rossini non sarebbe riuscito a non esser grande.

Il soggetto dell'opera, poi, buffo o, per lo meno, *non serio*, è naturale che influisse beneficamente sulla nascita del nuovo lavoro. Non vogliamo qui addentrarci in una questione scabrosa e difficile da risolvere in maniera precisa. Nessuno, più di noi, ammira buona parte di *Tancredi*, molte pagine di *Elisabetta regina d'Inghilterra*, quei capolavori che sono il terz'atto di *Otello*, la « Scena delle tenebre » e il finale di *Mosé*, certi brani di *Ermione*, il prim'atto della *Donna del lago*, larghi squarci dell'*Assedio di Corinto*, alcuni episodi di *Semiramide* e tutto il prodigio di *Guglielmo Tell*. Ciò non ostante, la candida confessione del maestro stesso (« Buon Dio, ero nato per l'opera buffa ») e il consiglio di Beethoven (« Attenetevi sempre alla musica giocosa ») ci sembrano, in fondo in fondo, valevoli. Quel frequente tralignare nell'umorismo che troviam disseminato in molti punti di opere serie rossiniane (basti ricordare il motivo della « Calunnia » scappato di mano all'autore proprio nel terz'atto di *Otello*) testimonia di una vocazione invincibile. Del resto, se noi badiamo allo stato dell'estetica teatrale italiana dal 1810, suppergiù, al 1825, noi troviamo che quella gran mania del virtuosismo vocale, quella soggezione ai cantanti e alla loro fame d'Aria e di Cavatine, quel-

l'obbligo dei Concertati, anche quando di essi si poteva fare a meno benissimo, mentre costituivano elementi sfavorevoli alla tragedia, potevano rappresentare carte formitabili nel giuoco della commedia. Tanto più quando, a impiegarle, stessero le mani stregonesche di un Giovacchino Rossini. Possiamo addirittura pensare che la fortissima virtù drammatica del Gluck della « riforma », di Cherubini e, per meraviglioso innesto, del *Guglielmo Tell*; la non men forte energia di *Fidelio* e di *Freischütz*, fossero una conseguenza geniale dello scarso *vocalismo* dei cantanti francesi e tedeschi.

Ora Rossini, nel comico, riuscì sempre. Dalla *Cambiale di matrimonio*, al *Conte Ory*, mostrò, ininterrotta, una concezione così nuova, così favolosa, così omerica, così pazzesca, quasi, del ridicolo, da giungere a incorporare, in quell'assurdo sublime, l'assurdo, assai meno sublime, delle *cadenze*, delle *fioriture*, degli *abbellimenti*, dei *trilli*, delle scalette in su in giù e via scorrendo. Lo stesso dicasi per quella sua meravigliosa irrequietezza ritmica, per quel senso bizzarro dei timbri orchestrali, per certe naturali predisposizioni come la predisposizione alle note ribattute nel corso di un tema ed ai riecheggiamenti, meglio dire ai scimiotteggiamenti, di un istrumento nei confronti di una frase vocale. Il comico rappresentava per Rossini il vero assoluto. Talché, se nella dimensione tragica le sue effusioni d'amore comportano assai spesso uno strano ritegno, un che di distratto, assai presto annegato nell'onda delle *colorature*; nella dimensione comica gli effetti commoventi si liberano da ogni impaccio e assurgono a bellezze infinite. Ricordiamo, così rapidamente, la melodia « Eco pietosa » nella *Pietra di paragone*, la canzone di Cenerentola, tutta la parte di Ninetta nella *Gazza ladra* etc. etc.

In *Adina* o *il Califfo di Bagdad* tutte queste potenze del genio rossiniano noi le troviamo in atto, triofanti. Si è vero. Il libretto del conte Bevilacqua Aldobrandini non contiene neppure una di quelle situazioni, già per se stesse piccanti, che si trovano, non diciamo nel *Barbiere* o in *Cenerentola*, ma anche nel *Signor Bruschino*, nella *Pietra del paragone*, nell'*Italiana in Algeri*, nel *Turco in Italia*. La storia del Califfo, innamorato morto della sua schiava Adina e deciso a sposarla mentre lei ama il più giovane e attraente Selimo; la storia del Califfo che, giunto ormai sul punto di mandare a morte il rivale, scopre di esser padre di Adina e così spiega a se stesso come tanta passione fosse nata dal fatto che la ragazza assomigliava in modo

straordinario alla defunta sua madre; questa storia ingenua e goffamente freudiana, per nulla arricchita da abili episodi collaterali, non possiede in se stessa elementi di vitalità scenica. Ma la musica, ripetiamo, non è per nulla inferiore a quelle delle più alte riuscite rossiniane.

Come s'è già detto, l'opera non ha Sinfonia. Una breve Introduzione, sbocca rapidamente in un coretto di uomini (servi e cortigiani del Califfo) auguranti fortuna alla bellissima schiava in procinto di andare sposa. La melodia è semplice, fresca, di esplicito andamento popolare. Usciti i seguaci del Califfo, ecco entrare Selimo e il suo aiutante Mustafà, un servo di Corte che si è affezionato a lui e cerca di aiutarlo nelle sue disgrazie. Il breve episodio orchestrale che accompagna l'ingresso di Selimo e di Mustafà è, simultaneamente, cauteloso ed ansioso, così come la situazione richiede. Ma la giustezza della sua espressione, come appunto succede nei momenti eccelsi di Rossini autor comico, deriva dal fatto che un tal motivo ci informa subito del contenuto favoloso della commedia, ci dice subito che le cose finiranno bene, che certo sussiego si trova giustificato dalla certezza del lieto fine. Ecco, in tal modo, schivato ogni pericolo d'enfasi, ogni minaccia da parte del teatro dei burattini; ecco aggirato l'ostacolo della *verità in musica*. Il seguente duetto fra Selimo e Mustafà stabilisce nettamente la differenza dei due caratteri e dei due stati d'animo. La « risposta » (risposta materiale e musicale) di Mustafà alla decisione temeraria di Selimo (« Ah signor, non è la morte come prendere un sorbetto ») appare come una classica uscita di rossiniano umorismo. La marcia-coro, preannunziante, l'arrivo del Califfo e del suo corteggio, non vuole avere nulla d'*orientale*. È piuttosto una marcia di fantasia quasi infantile, dove l'immagine di soldati reali si confonde con l'immagine di soldatini di piombo. La successiva Aria in cui il maturo Califfo inneggia al proprio amore per Adina e alla felicità che lo inonda alla vigilia delle nozze, mescola, mirabilmente, la maestà alla compiacenza, e, sotto sotto, lascia intendere il sorriso un po' beffardo del ventiseienne Rossini. Il *Maestoso* del Califfo sfocia in un terzetto fra lui, Mustafà e Selimo, condotto su accordi ribattuti dell'orchestra, in *Allegro vivace*. I due bassi attaccano uno di quei disegni fra bonariamente eccitati e brontoloni, sì cari al Rossini comico. Selimo però, invece che unirsi al « falso cannone » degli altri due personaggi, sovrappone alle loro voci un dise-

gno suo proprio, piú spaziato ed ansioso, che dimostra la sottigliezza psicologica del compositore e la sua decisa volontà di isolare il giovane innamorato in una differente sfera di espressione. Al terzetto prende parte, piú avanti, anche il Coro dei fedeli del Califfo. Terminato il terzetto s'incontra il primo *recitativo secco* dell'opera. Esso serve per dar modo al Califfo di confidarsi con Alí, custode del Seraglio, e rivelare come il suo grande amore per Adina provenga, misteriosamente, dalla rassomiglianza di costei con Zora, già amata da lui in tempi lontani e poi morta. Sviluppata in due parti (Andante e Allegro) è l'Aria susseguente di Adina sola; Aria che incomincia con fantasiosi arabeschi, con teneri incisi melodici e si condensa in un fresco palpito di gioia, condotto attraverso modulazioni incisive. Ad Adina fa eco il Coro che loda le sue bellezze e le sue grazie. Ma ecco che un secondo recitativo permette a Mustafà di avvicinare Adina per dirle che Selimo, già creduto morto, è invece ancor vivo ed è lì pronto per rapirla e strapparla alle odiose nozze con il Califfo. Usciti Adina e Mustafà, vediamo avanzarsi il corteo nuziale. Anche qui incontriamo una Marcia con Coro, deliziosa nel suo credere e nel suo non credere; mirabile perché, se esiste ironia, essa non è voluta, ma si produce, per dir così, solo quando il compositore, riaperti gli occhi dal suo sogno, si accorge che non era vero niente. Ritrovatasi col Califfo, Adina confessa il suo tormento, la sua terribile e segreta perplessità, sorta dalla consapevolezza che Selimo non è stato trucidato e che non l'ha mai dimenticata. Il Califfo canta il suo dolore per il paventato rifiuto di Adina e intreccia le sue dolci linee melodiche a quelle della ragazza. Alí, sopravvenuto in grande fretta, denuncia allora al sovrano la presenza in palazzo di uno straniero, sicché il Califfo dà ordine di chiudere tutte le porte e di dar la caccia all'intruso. L'esplosione d'ira del vecchio erede del Profeta è ricca di sussulti pittoreschi e di toni volutamente melodrammatici; mentre il successivo inoltrarsi di Selimo dopo che il Califfo è partito, il suo presentarsi cauto e perplesso, vengon descritti in modo piú realistico ma non meno efficace. Il giovane innamorato intona qui una specie di supplica al Cielo perché la sua aspettazione si plachi. Si tratta di una Cavatina assai fiorita, dove melismi e abbelliture accentuano il sapore fiabesco, il profumo esotico di quel lirico sfogo, senza peraltro tentare la benché minima *ambientazione* nel senso musicale del termine. Rientra Mustafà per convincere il suo amico a ritirarsi;

quindi Adina per dire addio al palazzo, ove, in fondo, ha conosciuto ed apprezzato l'amore nobile del Califfo. Selimo la sente, non sa frenarsi, si precipita verso l'amata e se la stringe al cuore. Il duetto seguente ha tutto il fanciullesco incanto, il dolce nonsenso dei colloqui fra innamorati; quel ridirsi le stesse cose ricamandole ogni volta con un nuovo sorriso; quel continuo inventare, quel continuo leggere nel nulla delle nubi e dei bagliori celesti. « Oh, notte amica, addensa il velo!... » Ma sul più bello Mustafà accorre a rovinare il sortilegio. Il battello preparato per la fuga è stato scoperto e la riva del fiume è tutta piena di soldati. Ci avviciniamo così all'acme musicale dell'opera. Un formidabile *crescendo* sottolinea le parole di Mustafà, le ansiose domande di Selimo, l'accorrere del Califfo e delle sue guardie. Quindi una sorta di *recitativo accompagnato* sottolinea le accuse di tradimento rivolte dal Califfo ad Adina e le preghiere di Selimo perché gli sia dato modo di uccidersi. Adina interviene a domandare pietà e il suo canto si snoda commovente, sostenuto da incisi dell'orchestra vibranti di profonda espressione; finché un quartetto va edificandosi, quasi spontaneamente, attraverso sommesse « entrate » delle voci, che poi si estendono in una larga, fulgida frase a ricorrenti periodi, conclusa da una « stretta » di effetto trascinante. Alí, con poca convenienza scenica, ma con impiego di una splendida espansione melodica, divaga allora sull'incostanza delle donne in genere. Ciò non giunge a rabbonire il Califfo che, nel seguente recitativo, decreta la morte per Mustafà e Selimo; il bando per Adina. Proprio qui, finalmente, Adina, nell'inginocchiarsi davanti all'adirato signore, scopre un monile che ha al collo; è il monile donato dal Califfo a Zora. Adina è perciò figlia di quest'ultima. Agnizione, cassazione della sentenza di morte e grande festa. La scena finale incomincia col il breve Coro « Apri i begli occhi al dí, conforta il core », miracolo di tenerezza melodica, buttato là con l'aria del signore che non cura le proprie ricchezze, prodigio di pura melodia italiana, e prosegue con un'Aria dolcissima di Adina, con un gentile duetto fra i due giovani ricongiunti, con un Concertato vigoroso e finemente condotto.

Le ingiustizie verificatesi nel corso della storia della musica son molte e gravi, come, del resto, le ingiustizie verificatesi nel corso dell'intera storia umana. Ma questa, subita da *Adina o il Califfo di Bagdad*, oltre che grave, è inspiegabile. Tanto più quando si tenga presente che *Adina* è l'ultima opera buffa composta da Rossini in

Italia, nel suo stile prettamente italiano, nello stile che nacque ancor timido, ma già ben personale, con le farsette « veneziane » del 1810 e del 1812 e che si sviluppò, incredibilmente ricco, fino all'*Italiana in Algeri*, *Il barbiere*, *La Cenerentola*. La commedia del Califfo e di Adina rappresenta il magnifico congedo da un mondo immaginario, inventato da quel giovane prodigioso e, da quel giovane, probabilmente amato sopra ogni altro, come il più congeniale al suo spirito. Rossini, nel genere *non serio*, scriverà poi solamente *Il Conte Ory*, a Parigi, su libretto francese. Si tratterà di un'altra cosa. Di una cosa stupenda, come, d'altronde, il genio di lui non avrebbe potuto non produrre. Ma di una cosa d'onde i prodigiosi, semplici umori del periodo italiano saranno quasi intieramente scomparsi. Vogliam dire quella gioia sfrenata di correre incontro all'oggetto della propria fantasia, quella baldanza, quella petulanza affascinante, quella vibrazione instancabile, quel modo paterno di suscitare tanti spiritelli e farli camminare poi in ordine come bravi bambini. *Adina o il Califfo di Bagdad* è del più puro e grande Rossini. Per questo noi siamo convinti che la sua restituzione al mondo segnerà l'inizio della sua meritata immortalità.

GIULIO CONFALONIERI

UNA DONIZETTIANA FARSA DI COSTUME:
« LE CONVENIENZE E LE INCONVENIENZE TEATRALI »

Il decidersi a trarre da due popolari commedie del Sogràfi il canovaccio per una farsa, e decidersi a stendere la facile partitura de *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, fu il primo e profittevole 'passatempo di lusso' che Gaetano Donizetti poté concedersi nel corso della sua travagliata, operosissima e glorificata carriera di operista. Si era nel 1827, e il musicista, ormai trentenne e famoso, aveva ottenuto dall'impresario milanese Barbaja un contratto che lo legava a scrivere per i teatri di Napoli una media di quattro opere all'anno, con il compenso di duecento ducati al mese; ad essi si aggiungevano altri cinquanta ducati mensili come direttore del Teatro Nuovo. In vista di questa sicurezza di vita (anche se su basi ben misere, se messe a confronto con quelle degli odierni compensi musicali) il maestro, ormai stabilitosi nella capitale borbonica, pensò seriamente ad accasarsi e a concedersi un certo tono di agiata esistenza che fino allora gli era stato negato. Ma, in particolare, si concesse in campo artistico il lusso — come sopra ho detto — di guardarsi intorno e di sorridere alle debolezze, alle ridicolaggini e alle stramberie che l'ambiente del teatro, in cui era costretto a vivere, gli offriva. Sorridere, naturalmente, come conviene a un vero musicista: e cioè in musica. Sorridere come conveniva a un pretto bergamasco, che di arguzia era traboccante: e vale a dire

con una farsa tutta ironia e burla. Nacquero così queste *Convenienze* che tornano oggi a gestire sulla scena a centotrentasei anni dalla prima esecuzione.

Il vezzo di sbeffeggiare sul teatro gli stessi teatranti è abitudine antica; e il melodramma aveva avuto i suoi aspri e legittimi censori fin dal secolo in cui nacque: il Settecento poi, che talvolta ebbe il torto di analizzare con la lente 'dei lumi' quello che era creazione puramente fantastica, si sbizzarrì in sede satirica e critica a mettere in scherno il melodramma e la vita melodrammatica, confondendo spesso quelli che erano i documenti artistici con ciò che, invece, era un deplorabile costume teatrale. E vengono subito alla mente Benedetto Marcello con il famosissimo suo *Teatro alla moda*, e i nomi di Apostolo Zeno, Metastasio, Goldoni, Gozzi, dell'abate Chiari, dell'abate Casti, dell'Algarotti, di Calzabigi, Verri e Muratori; tanto per restare fra i maggiori. E si affollano ridevolmente nel ricordo le spiritose raffigurazioni delle capricciose primedonne *Virtuose*, e dei *Musici* altezzosi, e delle invadenti e ruffiane *Madri* (il *madro* di quasi tutte le farse), e del *Protettore* despota (cui la tradizione affibbiò il nome di Procolo che fu conservato anche da Donizetti), e del *Mae-stro di musica* scalagnato e tapino, e del *Librettista* poetastro da strapazzo, e dell'*Impresario* impostore e truffaldino; alle quali si aggiungerà la macchietta del cantante straniero, per lo più tedesco, che la 'commedia dell'arte' aveva imprestato alla musica fin dal Cinquecento. A Donizetti non fu necessario farsi una cultura storica per rendersi conto di una realtà ch'egli quotidianamente sopportava; quei personaggi gli erano dattorno di continuo e del loro strambo vivere era testimone oculare. In più, esempi musicali abbastanza vicini offrivano stimolo al suo estro: e fra i precedenti più illustri basterà citare *Der Schauspieldirektor* di Mozart e *L'impresario in angustie* del Cimarosa, apparse ambedue nel 1786 (l'opera cimarosiana era stata varata a Napoli, e alla ripresa di Roma nell'anno seguente aveva entusiasmato lo stesso Goethe), le popolari *Cantatrici villane* del Fioravanti (1799) e *La prova di un'opera seria* del genovese Francesco Gnecco (1805). Sul teatro di prosa, tutti questi apporti alla satira del melodramma erano poi confluiti in due fortunatissime farse dell'avvocato commediografo padovano Antonio Simone Sografi (1759-1818), che nell'atto unico *Le convenienze teatrali* (1794) e nei successivi due atti *Le inconvenienze teatrali* (1800) aveva come

riassunto il secolare sfogo di belli spiriti su un costume e su tipi e macchiette che non cessavano di suscitare più che il riso il sarcasmo.

Nelle *Convenienze* del Sogràfi ritroviamo le persone e talvolta i nomi e i dialetti che, per gran parte, il *Teatro alla Moda* del Marcello aveva immortalato fin dal 1720: il protettore conte Lulli, la primadonna Daria Garbinati col marito Procolo, il castrato romano (primo musico) Giuseppino Pappa detto il Frascatino, la seconda donna Luisa Scannagalli col 'madro' Agata che parlano bolognese, il tenore tedesco Guglielmo Knollemanhilverdinchspraichmaister che si esprime in un italiano germanizzato, il maestro di musica Gennariello che sproloquia in napoletano, l'impresario veneziano che non conosce altro che il proprio dialetto; oltre a un'altra seconda donna milanese, a un altro musico, al ballerino fiorentino, al librettista Manzino e ad altri generici. Nell'unico atto che si svolge a Lodi in una sala vicino al teatro, si assiste a una vivacissima serie di battibecchi fra l'impresario, il protettore e i teatranti, ognuno dei quali, accecato da un pazzesco divismo, vuole imporre le proprie 'convenienze'; e cioè tutte le prerogative e i privilegi cui i cantanti han diritto. L'impresario supplica il conte protettore « de ridur madama a unirse con mi per combinar le so convenienze e per far almanco la prima prova d'incontro de parti »; dato che « el momento piú difficile per un impressario xe quello de combinar le convenienze dei virtuosi ». E le varie 'convenienze' esplodono in un crescendo di ridicolaggini espresse in varî dialetti, che mettono a dura prova i nervi di tutti: piovono le proteste e i ricatti, specialmente della primadonna « ala quale tuto ghe dà fastidio », e del primo musico che, pur dovendo rappresentare il trionfo di Romolo nel metastasiano *Romolo ed Ersilia*, pretende di cantare il « rondò con le catene » (e qui torna alla mente il celebre musico milanese Marchesi che, qualunque parte interpretasse, esigeva di giungere in scena discendendo a cavallo da una collina, con l'elmo adorno di piume variopinte, con scudo lancia e spada, annunciato da squilli di tromba). Raggiunto un certo accordo, si passa alla lettura del cartellone, e la commediola musicale termina con un fervorino pedagogico all'indirizzo dei responsabili di tanto malcostume.

Sollecitato dal successo di questa farsa, il Sogràfi, come si è visto, sviluppò l'argomento nelle successive e men felici *Inconvenienze teatrali*, trasportando l'azione presso il teatro alla Scala, facendo agire

a un dipresso gli stessi personaggi e mettendo in burla le conseguenze che tal malcostume recava. Le donne bisticciano e ognuna invoca il protettore, i coristi si ribellano e cantano storpiando i versi metastasiani (invece di: « Viva il gran Romolo / di schiere elette / trionfatore », inveiscono contro Procolo cantando: « Viva il gran Procolo / di dolci elette / buone polpette / fabbricator »); chi reclama « l'abito da vittima », chi le « catene almeno inargentate », finché l'arrivo di soldati che spingono in una lettiga la turbolenta Agata e Procolo, consente l'inizio alla Scala della prova generale. Nel secondo atto si tenta questa prova, continuamente interrotta dall'incapacità dei cantanti e dalla loro arroganza: Procolo attacca l'aria della 'marcia eroica', ma stona e va fuori tempo, sí che quando inizia con le parole « Son guerriero e sono amante », il maestro Gennariello gli ribatte: « No, tu non sei 'no guerriero, tu sei 'no ciuccio, co' tante d'orecchie! ». Segue una 'marcia lugubre' con le solite bizzes e estrosità, finché un nuovo arrivo di soldati sémína il panico in scena. Quale il rimedio per simili 'inconvenienze' e quale la minaccia per rintuzzare le albagie dei virtuosi? — ce lo dice il poeta con una sentenza che, in campo di costume melodrammatico, potrebbe essere di tutti i tempi: « Scemare la paga, o metterli in prigione ».

Che le due commedie del Sogràfi, già irrorate in partenza di spruzzi musicali, solleticassero l'umore degli operisti è troppo evidente: prova ne sia che fin dal 1803 il napoletano Pietro Carlo Guglielmi, il *Guglielmino*, faceva rappresentare al teatro de' Fiorentini la farsa in un atto *Le convenienze teatrali* su un libretto d'ignoto che ricalcava l'omonimo lavoro in prosa. I personaggi restarono quelli essenziali del Sogràfi, e cioè: Daria e Luigia le donne rivali, il musico Giuseppino, il protettore conte Lulli, il tenore tedesco Guglielmo, il maestro di musica (ribattezzato in don Gerardo), e l'imprenditore; l'azione, che si fingeva in Lodi, ripeteva i casi già noti e concludeva con la lettura del cartellone e con la condanna delle « convenienze ridicole, che guastano / i drammi piú famosi ».

Le cose, riguardo al piccante soggetto scenico, stavano a questo punto quando anche Donizetti mise gli occhi sulle due farse del Sogràfi. La scelta non può sorprendere se diamo uno sguardo alla produzione donizettiana di quell'epoca, e nella quale accanto alle annuali tre opere di mole, serie o buffe, troviamo abitualmente inca-

strata una farsa. Nel 1827 le opere erano state: la seria *Otto mesi in due ore*, la buffa *Il borgomastro di Saardam*, la seria *L'esule di Roma*, e, fra queste due ultime, la nostra farsa. Ma cotesto 1827 donizettiano si era aperto con l'opera buffa *Olivo e Pasquale* composta nell'ultimo scorcio del '26 e andata festosamente in scena al Valle di Roma il 7 gennaio; librettista il validissimo Jacopo Ferretti. Ora l'*Olivo e Pasquale* era stata una delle più applaudite commedie 'di carattere' del Sogràfi, ed è quindi plausibilissimo il fatto che, spinto dal vivo successo dell'opera, il Ferretti stesso abbia suggerito a Donizetti di pescare ancora nell'applaudito repertorio del commediografo padovano per sceglierli un soggetto comico adatto. Così la farsa del 1827 — o per suggerimento del Ferretti o per spontanea elezione di Donizetti — fu appunto *Le convenienze e le inconvenienze teatrali* che, nel rapido svolgersi di due atti, riassumeva in succosi tagli scenici l'argomento e dell'una e dell'altra commedia del Sogràfi.

Chi stese il libretto della nuova farsa? Anche se i libretti a stampa di alcune lontane riprese non recano il nome dell'autore del testo, una tradizione accolta anche dall'autorevole Zavadini lo attribuisce a Donizetti stesso; e l'attribuzione non mi sembra inopportuna dato che in questa riduzione librettistica c'è quell'estro e quell'evidenza scenica che preludono al brio e al senso teatrale che sorreggeranno il maestro in futuri e più validi lavori comici, dei quali egli sicuramente sarà anche il poeta. Il biografo Filippo Cicconetti (*Vita di Donizetti*, Roma 1864, pag. 53) afferma decisamente: « *Le Convenienze teatrali* farsa [...] con poesia dello stesso maestro, che dipoi la distribuì in due atti »; mentre, nella loro biografia, Alborghetti e Galli (1875) tacciono il nome del librettista, e così il Verzino (1897). Il Cambiasi nel suo fondamentale volume sulla Scala, elencando la ripresa delle *Convenienze* alla Canobbiana (1831) dà chiaramente il nome di Donizetti come autore anche del libretto: dunque, almeno il rifacimento milanese in due atti, si giovò con certezza della penna letteraria del musicista.

Incuriosisce, poi, un'altra circostanza: quella di non trovare negli elenchi compilati dal Florimo circa gli spettacoli melodrammatici apparsi nel 1827 nei teatri napoletani, neppure citate le *Convenienze* donizettiane. Eppure — a parte l'esistenza dell'autografo della partitura — Donizetti, sia pure in maniera laconicissima, parla di que-

sta farsa almeno in due sue lettere: la prima volta scrivendo da Napoli al padre in data 30 ottobre 1827 (« Io sto facendo una farsa per la mia serata che darò in novembre, e tutto ciò per tirar gente »); e la seconda volta da Roma il 2 febbraio 1828 quando, elencando al Mayr le nuove opere andate in scena al Teatro Nuovo, da lui diretto, cita fra le altre: « le *Convenienze ed Inconvenienze teatrali* farsa per la mia serata ». La farsa fu allora immaginata e stesa da Donizetti per la *sua serata*: uno sfogo personale dunque, la gioia di una garbata vendetta musicale per quante 'inconvenienze' le 'convenienze' melodrammatiche lo avevano fatto patire; un 'passatempo di lusso', insomma, come ho detto in principio.

Quale fortuna arrise a questa farsa donizettiana? Dai libretti di cui ho potuto disporre si possono elencare almeno nove riprese, vivente Donizetti. E precisamente: a Zara (Teatro di Zara, 1830), a Milano (Canobbiana, 20-4-1831), Cadice (Teatro Principal, 1834), Cagliari (Teatro Civico, 1835), Genova (Carlo Felice, 1835), Corfù (Teatro S. Giacomo, 1836), Torino (Carignano, 1838), Milano (Scala, 29-10-1842), Bologna (1843). Circa l'esito riportato, ecco quello che ci è giunto sulle due riprese milanesi. L'apparizione alla Canobbiana, sostenuta da un'ottima compagnia di canto (la parte di Corilla era affidata alla Fanny Corri-Paltoni, celebre interprete rossiniana, e quella di Agata al famoso buffo Giuseppe Frezzolini, per il quale Donizetti scriverà il *Dulcamara* dell'*Elisir d'amore*) ebbe il successo di ventidue repliche; secondo il Verzino (*Le opere di Donizetti*, 1897, pag. 71) questa edizione milanese era stata ampliata in due atti e « rifatta con l'aggiunta di molti pezzi ». La critica (secondo ne riferisce lo stesso Verzino) fu meno entusiasta, sia nei confronti della riduzione a libretto del testo del Sogràfi, sia nei riguardi della musica « un gran bel modello del come rubar bene e con effetto »; e l'allusione al ricalco dei modelli rossiniani è palese. Un fiasco quasi senza precedenti fu, invece, la ripresa scaligera del 1842: la farsa malamente interpretata da artisti mediocri (l'unico a salvarsi fu il basso comico Agostino Rovere per il quale Donizetti aveva da pochi mesi composto la parte del marchese nella *Linda di Chammounix*, e che sarà un eccellente interprete di *Don Pasquale*) resse infatti una sola sera. Eppure il '42 era stato l'anno in cui la Scala aveva ospitato con successo ben quattro opere donizettiane (il varo della *Maria Padilla* e le fortunate riprese del *Belisario*, della *Maria*

di Rudenz e della *Gemma di Vergy*): ma era stato anche l'anno della folgorante apparizione di *Nabucco*, che aveva deciso la fine dell'egemonia musicale di Donizetti. E la comparsa di quella esile farsetta disturbò la nuova atmosfera eroica scaligera. Fu dunque una mossa sbagliata che suscitò il dispetto del pubblico e stimolò la severa censura della « Gazzetta musicale di Milano » che, ai 6 novembre '42, si scagliava contro « l'insipido telaio di scene ora scurili, ora platealmente goffe, ora anche invereconde nella loro nullità », meravigliandosi che l'autore « non si decidesse a dare alle fiamme lo spartito, anziché mostrarne alla luce della ribalta la nuda squallidezza ». Ma come il censore giustamente annotava, la mossa sbagliata era stata compiuta dall'impresa, che aveva scenicamente raffazzonato una farsa « forse a quest'ora ripudiata dal suo medesimo autore ». Ci sarebbe da giurare che Donizetti nulla sapesse di quanto avveniva a Milano: nell'ottobre '42 egli si trovava infatti a Parigi, a mettere in scena la *Linda* e a preparare il nuovo capolavoro comico del *Don Pasquale*.

L'attuale prima ripresa moderna delle *Convenienze* è stata curata musicalmente dal revisore Vito Frazzi sia sulla partitura autografa che si trova nella Biblioteca del Conservatorio di Parigi, sia su una partitura di mano di copista giacente nella Biblioteca del Conservatorio di Milano; assai probabilmente quella che servì per le riprese milanesi sopra ricordate. I due manoscritti differiscono sostanzialmente tanto nella scena introduttiva quanto nei finali dei due atti: il revisore ha ovviamente seguito, nei casi divergenti, la versione dell'autografo, anche perché musicalmente migliore. Anzi, poiché l'autografo di Parigi reca due differenti stesure del finale primo atto, poste a scelta del direttore, il Frazzi si è servito di questi due pezzi per dare l'attuale veste ai finali dei due atti.

I personaggi fondamentali restano quelli del Soggràfi, con qualche nome ribattezzato: la prima donna Daria diventa Corilla, la seconda donna è tuttora Luigia; ritroviamo ancora Procolo quale sposo di Corilla, e Agata il 'madro', e Guglielmo, il cui marchio tedesco s'imbastardisce attraverso il cognome russo Antostoinoloff; il primo musicista assume il nome di Dorotea, il maestro di musica prende il soprannome bergamascato di Biscroma Strappaviscere (nell'edizione milanese si chiamerà Appoggiatura), mentre il poeta-droghiere

è battezzato Prospero Salsapariglia. Ritroviamo l'impresario e l'ispettore del teatro, mentre spariscono il conte-protettore, le altre seconde parti e i servi; e spariscono, stranamente, anche i dialetti: quello bolognese che tanto sapore dava alla parte di Agata, e persino quello napoletano che solitamente distingueva il maestro di musica; soltanto Guglielmo continua ad esprimersi nel suo italiano tedeschizzato.

Che i momenti salienti su cui si articola l'azione donizettiana siano per lo più gli stessi delle commedie del Soggràfi è chiaro: ma, a parte qualche trovata originale, è anche chiaro che fra il testo del Soggràfi e quello della nostra farsa è intervenuto un mutamento radicale e sostanziale che ha reso pronta per la musica una commedia che alla sua origine era assolutamente immusicabile per la verbosità dei dialoghi e dei monologhi. Inoltre sono scomparse, nella riduzione donizettiana, quelle fastidiose conclusioni ingenuamente moraleggianti che appesantivano l'azione. Qui tutto è vita scenica, e taglio essenziale, e tipeggiatura immediata: il che può essere la riprova della presenza della mano di Donizetti. Insomma, mentre le commedie del Soggràfi ci appaiono come l'opera di un acuto *spettatore* di grottesche avventure osservate in seno al teatro lirico, il libretto donizettiano è il frutto di un *alacre attore* di quelle avventure: là la compagine lirica, con le burlesche caricature, è osservata dal di fuori; qui è vissuta dal di dentro.

Secondo quanto certamente fu deciso per le riprese milanesi, alla farsa vien fatta precedere la sinfonia dell'opera buffa *Il borgomastro di Saardam* che è dello stesso anno e che figura, appunto, nella vecchia partitura manoscritta del Conservatorio di Milano. Poi, con l'inizio della scena, si entra subito nel vivo dell'azione. Si provano le arie salienti del *Romolo ed Ersilia* del Metastasio (per la cronaca l'opera metastasiana fu rappresentata a Innsbruck nel 1765 con la musica di Hasse). Spira quell'atmosfera confusa e svagata dei tentativi di prove fatte senza impegno drammatico, e nelle quali affiorano le irrimediabili ambizioni dei singoli e le cocenti rivalità: domina la superbiosa Corinna innamorata delle proprie virtuosità canore al punto che, nella sortita 'di bravura' che subito attacca con enfasi, l'infittirsi dei vocalizzi giunge a soffocare ogni parvenza di musica. Come intento satirico questa pagina raggiunge dunque lo scopo, e disegna un tipo se non proprio un carattere: il commento mordace all'opera seria è palese. Ma la cavatina che segue « Ah, vicino è il

bel momento » (che manca nel manoscritto milanese) ci presenta una ghiotta sorpresa donizettiana: essa è infatti intonata sull'identico spunto melodico che cinque anni più tardi disegnerà stupendamente la figura di Belcore nell'*Elisir d'amore*, al suo pomposo presentarsi cantando « Come Paride vezzoso ». Naturalmente qui il tono caricaturale si attenua: e riprende il clima di compiaciuta e ovvia melodiosità che indentifica la vana gioia canora della primadonna, punteggiata dagli encomi sommessi del coro.

L'esibizione di Corinna provoca le proteste e le richieste degli altri cantanti: Dorotea reclama per sé un 'rondò', Luigia una 'romance', Guglielmo un'aria e, da buon tedesco, « con trompette ». Quindi una tenuissima trama di generico 'concertato' accomuna tutti: la melodia, gracile e melliflua, è esclusivo appannaggio di Corinna e di Guglielmo, mentre gli altri rimbeccano meccanicamente sulle note rapidamente ribattute del 'parlato' musicale, tipico dell'opera buffa. Ognuno sfoga la propria doglianza: beninteso con le parole del libretto, e non attraverso le singole individuazioni musicali. Fra tutte si leva, poi, la voce di Guglielmo a dar prova di una sua cocente invocazione d'amore a Ersilia (che, nella sua pronuncia, diventa *Ertzilia*); e canta un'aria che nella sua struttura tripartita vorrebbe apparire intonata alle gravi arie dell'opera seria, ma che nella sua elementare articolazione melodica e attraverso i goffi riempitivi degli abbellimenti, è saporosamente parodistica. Quasi punta sul vivo dall'esibizione di Guglielmo, Corilla reclama per sé il rondò di bravura, ma ha da essere « con le catene »: e qui s'insiste su quella stramberia già apparsa nella commedia del Sogràfi, ma alla quale, fin dal 1720, aveva accennato Benedetto Marcello quando nel paragrafo dedicato « A' Musici » del suo *Teatro alla moda* aveva raccomandato: « Se il Virtuoso rappresentasse una parte di prigioniero, di schiavo, etc. dovrà comparire ben incipriato, con abito ben carico di gioie, cimiero altissimo, spada e *catene ben lunghe e rilucenti*, battendole e ribattendole frequentemente per indurre il popolo a compassione ». Corilla, dunque, esige un simile rondò; il poeta (« un ciabattin che fa da letterato ») tenterà di accontentarla: Romolo, anziché incontrare Ersilia nel foro, la visiterà in carcere.

Ma anche Luigia, la seconda donna, vuole il suo rondò; e per essa viene a comandarlo, più che a pretenderlo, la madre Agata che tempestosamente irrompe in scena a sillabare piccantemente in una

puntigliosa cavatina le sue proteste, che linearmente si snodano in maniera piuttosto petulante sopra una melodietta popolarasca affidata ai violini. Né ella è paga di rampogne, perché adesso vuole anche dare consigli al maestro di musica su come costruire il cantabile e sull'uso degli strumenti: consiglia un trillo, e la voce lo esprime trillando; propone un sincopato, accentuando in sincope la melodia; poi, su un ritmo di tarantella, passa a enumerare gli strumenti d'orchestra imitandone il suono (« Il violino col zicchete, zicchete / accompagna il clarino con l'oboé / piripí, piripí, piripí; / il violone col frunchete frunchete / poi va in terza col corno, tu, tu »). La 'trovata' di maggior rilievo consiste nell'avere affidato la parte del *madro* ad un uomo travestito da donna: ubbidendo al canone del 'mutar sesso', che fu tipico della farsa italiana del primo Ottocento, Donizetti punta sulla comicità che istintivamente nasce dall'ascoltare una donna che canta colla voce grave di un basso. Una risorsa comica, questa, che si protrarrà nell'opera buffa fino ai nostri giorni: e basterà ricordare l'ussaro travestito da domestica nella *Mavra* di Strawinsky. Naturalmente l'effetto si basa sulla spiritosa recitazione ritmata e larvatamente melodizzata del cantante-attore o, se volete, dell'attore-cantante; ché qui non v'ha bisogno di speciali doti vocalistiche, ma dei buffoneschi espedienti del tradizionale basso-comico nostrano. Questa cavatina 'tarantellata' di Agata mi sembra che stia proprio a convalidare il fatto che il libretto della farsa sia di Donizetti: un episodio scenico del genere non può che sbocciare nella mente di un musicista. Né si deve tacere che l'episodio aveva avuto anche un precedente illustre, e di ben diverso peso musicale, nell'intermezzo *Il maestro di cappella* del Cimarosa che il Bergamasco certo non ignorava.

Su un lungo recitativo si contestano ancora le 'convenienze' delle quali ciascuno si sente defraudato; quindi è la volta del baritono Procolo che insorge in difesa della moglie esaltandola come un « pout-pourri di rarità », che « fin dall'utero materno fece spaccio di volate ». Egli canta un'aria dall'inizio tenacemente rossiniano (a cominciare dallo spunto tematico tanto vicino a quello dell'aria di don Bartolo nel *Barbiere*: « A un dottor della mia sorte »), con un incedere ritmico ridevolmente grave su rapide e leggere quartine di semicrome dei violini; quindi l'aria si stempera in una melodietta amabilmente pretenziosa che accentua la tipeggiatura del gradasso personaggio.

Dopo la presentazione dei varî tipi, ecco l'atteso duetto-scontro fra la primadonna e il 'madro': l'altera Corilla si rifiuta di cantare un duetto a fianco della seconda donna Luigia, e Agata interviene soffocandola con insulti. Il soprano e il basso altercano, e la disparità timbrica delle loro voci accentua la tensione comica. « Evviva la Pasta, Lalande, Fodora / s'è posta in superbia, ma veh quant'è trista! / L'altrieri a Milano facea la corista, ed or da gran donna vuol farla già qua »; canta con appropriata petulanza ritmica Agata, ed è l'omaggio indiretto che Donizetti fa a tre celebrità a lui care: la Giuditta Pasta, presente nel 1827 a Napoli e che nel '30 interpreterà la sua *Bolena*; la Enrichetta Meric-Lalande, che un anno prima aveva interpretato al S. Carlo la sua *Elvida*; la francese Josephine Fodor, famosa nella parte di Rosina anche a Napoli. Da notare anche, come l'accenno a Milano fatto da Agata, testimoni che già nel terzo decennio dell'Ottocento i teatri lirici milanesi avevano conquistato ovunque un indiscusso primato. Questo duetto appare come la pagina musicale più azzeccata della partitura: e l'impressione di oggi potrebbe trovar convalida nel fatto che, al suo apparire, esso ebbe l'onore di essere stampato a sé (cosa che raramente avveniva per le musiche delle farse) e anche in più edizioni. Affiorano tentativi di caratterizzazione delle parti in contrasto, mentre efficaci cromatismi sottolineano il testo con accurate intenzioni armoniche. L'alterco musicale prende quota alle stizzose schermaglie (« Tua figlia è seconda, / io donna sublime » reclama Corilla; al che Agata: « Mia figlia è seconda / ma batte le prime »), allorché l'imperioso accento delle voci è commentato da un agile cicaluccio dei violini. Musicalmente il bisticcio si concreta in rissoso diverbio quando Corilla esplode nelle parole: « Ah, tutta convellere la rabbia mi fa », mentre il 'madro' gravemente commenta: « Guardate la gazza, veh quante ne fa! ». Il soprano s'infuria girando vocalmente su un 'pedale' acuto di mi bemolle, quasi a dipingere psicologicamente una bile strozzata, incapace di trovare uno sfogo melodico, mentre il basso con studiata calma sale gravemente di semitono in semitono, come di chi si diverte, mantenendosi calmo, a esasperare l'altrui collera. È un momento di significato comico non frequente nelle farse e farsette che pullulano nel primo Ottocento; nella scapricciata vacanza di un genio, affiora la furbesca intuizione di chi, nato per il teatro, si affida alla disinvoltata bravura del mestiere allietata dalla pungente arguzia dell'estro.

In ogni compagnia lirica 'di giro' che si rispettasse non poteva mancare — secondo l'usanza del tempo — la fuga improvvisa di qualche cantante: e qui è Dorotea, il musico, che per primo ha piantato in asso l'impresario. Niente paura: Agata, il basso, sostituirà il fuggiasco castrato. Senza porre indugi si prova subito il duetto fra Agata e Guglielmo, il tenore tedesco. E Donizetti si palesa: infatti lo spunto melodico del 'Larghetto' « Per me non trovo calma » anticipa, addirittura, il 'Larghetto' del secondo atto di *Lucia* « Sofriva nel pianto », nell'identica tonalità di si bemolle. Ma è soltanto l'ambientazione melodica di una personalità che sta confessando la propria maturazione; ché il mordente caricaturale non tarderà a volgere al buffo lo spunto elegiaco.

Nuovo rabbuffo fra Agata e Guglielmo (« Mamma, stare troppe cagne! » urla il tedesco; « Ah! stridula trombetta! » rimbecca il basso): turbamento di Agata su un degradar cromatico dei bassi, e, come conclusione, la fuga del tenore. Ma anche in questo frangente nessun sgomento dell'impresario: come Agata ha preso il posto del castrato, il baritono Procolo sostituirà Guglielmo. E la comicità s'intensifica nel moltiplicarsi della confusione dei ruoli vocali. La lettura di una lettera nella quale non sono risparmiate accuse ad Agata, dà modo al musicista di allietare con una melodia tenuamente donizettiana il nuovo episodio: quindi l'arrivo dell'ispettore pronto ad arrestare coloro che si rifiutano di provare, crea un'indivisa Babele di proteste, di apostrofi, di motteggi e di ribellioni, che Donizetti organizza e ordina nella partitura, con la divertiva puntualità di un consumato giocatore di scacchi. Su un tema orecchiabilissimo che ha in sé lo slancio motorio degli irresistibili finali rossiniani, le voci si rincorrono si assommano si frantumano punteggiando seccamente la stretta conclusiva dell'atto.

Dopo questo finale decisamente rossiniano nella sua briosa spinta ritmica, il secondo atto ci riporta in pieno clima donizettiano. Sono di scena Agata e l'impresario, e l'argomento del nuovo litigio è, manco a dirlo, quello della mercede. L'impresario, come al solito, non vuol pagare: lo confessa chiaramente, e nel suo ingenuo melodizzare echeggiano futuri spunti di *Elisir d'amore* e di *Lucia* (l'innocente motivo di « Se per sorte tu vai male », reca già l'assonanza melodica di « Quando rapito in estasi »). Il duetto si snoda ora in semplicità sul garbato ritmo di un delicato valzer, la cui melodia è riservata

esclusivamente all'impresario che canta la sua melliflua imperturbabilità di fronte alle iterazioni ritmiche esprimenti la crescente ira di Agata: e anche qui i due tipi vengono psicologicamente disegnati, con accorgimenti armonici non del tutto comuni.

Composte le liti, eccoci alle prove definitive del *Romolo ed Ersilia*: Agata dopo aver espresso il proprio sdegno per il teatro di Campi (« In sí piccol teatro cantar dovrò, io che fui alla Scala! »; e la battuta c'informa che, già nel 1827, i cantanti avevano la Scala al culmine d'ogni loro aspirazione, com'è oggi), canta la sua romanza. Come 'romanza' tipica dell'epoca, Donizetti ha scelto quella di Desdemona « Assisa a' piè d'un salice » all'ultimo atto dell'*Otello* di Rossini — e il gesto d'omaggio al maestro da lui venerato è palese —, abbassandone la tonalità da sol minore a fa minore, e alterandone burlesvolmente il testo, com'è d'uso per le arie celebri, in: « Assisa a' piè d'un sacco / in mezzo del furore ». È poi la volta di Corilla: ma per essa Donizetti non ha preso a prestito una precisa aria celebre. Corilla incarna una primadonna d'opera seria, e il compositore rispetta la tradizione di lasciare a lei la scelta senza ricorrere a storpiamenti di testi famosi. L'autografo reca l'indicazione: « In questo punto il soprano canta un'aria di bravura a suo piacimento »; mentre il manoscritto milanese suggerisce la popolare aria « Nel cor piú non mi sento » da *La bella molinara* del Paisiello, con le dovute variazioni. Il che significa che alla Canobbiana o alla Scala fu cantata quest'aria.

Dopo le prove solistiche, quelle d'insieme. Si riprendono le trovate delle *Inconvenienze* del Sogràfi, con le due marce: quella trionfale alquanto sciatta e quella lugubre, piú curata. Alla prima scena l'entrata di Procolo offre il destro al compositore di divertirsi a sottolineare musicalmente le asinerie dell'improvvisato cantante: il bari-tono 'ritarda', 'cala' e 'cresce'; e il non andare a tempo, e le note troppo basse o troppo alte sono scritte dal compositore come gustose 'stonazioni' della voce sugli accordi d'orchestra (si bemolle nel canto contro si naturale negli strumenti, re diesis contro re naturale ecc.). Nell'episodio funebre, terminata la parte orchestrale (ovviamente in do minore), Procolo attacca il suo recitativo accompagnato dagli archi. A questo punto Corilla torna a reclamare le sue pretese, ma il maestro la inchioda: « Esegua la sua parte! Rispetti quel ch'è scritto, è questo il mio diritto! »; e in queste frasi non è difficile scorgere un serio richiamo di Donizetti al rispetto del testo voluto

dall'autore, contro gli stolti abusi dei cantanti. Su uno scanzonato motivetto orchestrale, gli attori vogliono ora sapere com'essi entreranno in scena: a piedi? in carrozza? in slitta? in lettiga? in diligenza? — No, in quadriga!, propone il poeta. Ma l'ebbrezza fatua del cicalio collettivo si sperde all'arrivo dell'ispettore, il quale viene ad annunciare che il consiglio del teatro, vista la fuga del contralto e del tenore, ha sospeso il finanziamento della recita. Lo sbigottimento generale è qui ben dipinto da brevi progressioni di gravi accordi modulanti sotto sospesi disegni dei violini, che rendono l'impressione dello smarrimento all'inattesa novella. Lo sconforto, lo smacco, i debiti da pagare, sono pensieri che han breve durata: il maestro di musica, avvezzo ai casi del genere, propone di fuggire tutti da Campi protetti dal favore della notte. E su uno di quei lieti e sottili e saltellanti ritmi di danza, tanto cari ai nostri operisti buffi dell'epoca, la compagnia si dilegua concludendo l'azione con una grossa risata. L'impresario resta solo a piangere la propria rovina.

*
* *

Se qualcuno trovasse questo mio scritto sproporzionato nell'impegno e nell'ampiezza all'esile significato strettamente musicale della farsa donizettiana, gli risponderei che — a parte il fatto che il lavoro anche minore di un genio merita sempre qualche riguardo critico — queste *Convenienze* esigevano un'attenzione particolare perché costituiscono la prima delle farse di Donizetti riproposte a un moderno giudizio. Infatti la farsa napoletana *La lettera anonima*, del 1822, non è stata mai esaminata; quella palermitana *Il castello degli invalidi*, del '26 è dimostrato non essere mai stata composta, e de *La bella prigioniera* nulla si sa all'infuori di due frammenti conservati a Bergamo. La partitura di cui ho qui discorso è dunque la testimonianza prima dell'atteggiamento 'farsesco' di un Donizetti finora ignorato; e, da quanto sopra è stato scritto, essa ha il pregio di presentarci un Donizetti inedito in un singolare e inesausto estro teatrale, divertito nel pungere benevolmente quei cantanti di cui, del resto, aveva tanto bisogno; e, soprattutto, già in parte svincolato dagli stampi comici rossiniani ai quali aveva sacrificato abbondantemente anche in opere serie oltre a quelle buffe precedenti l'autunno 1827.

Da quanto riferito sopra, sappiamo che Donizetti aveva composto la farsa per « la sua serata » al Teatro Nuovo, e l'aveva composta con l'intento di « tirar gente ». C'era dunque il duplice scopo di farsi onore e di guadagnare: così ce l'aveva messa tutta, e più tardi c'era tornato sopra ampliandone la stesura originale. Questo spiega le sparse ricercatezze che affiorano nella spensierata condotta del lavoro, e l'affacciarsi istintivo di quelle venature dolcemente donizettiane che spesso giungono a temperare la secca energia ritmica di tradizione rossiniana.

Nel complesso è un'improvvisazione, beninteso: ma l'improvvisazione di un maestro della bravura tecnica e di un teatrante nato; di un Bergamasco di genio che annota in punta di penna i risentimenti di fastidi sofferti per le strampalate albagie di cantanti, con il frizzante mordente di un autore-attore della 'commedia dell'arte'. Ci troviamo, infatti, piuttosto di fronte a una commedia recitata in musica, che alla invenzione musicale di un'opera comica: qui non si individuano caratteri, ma si sbazzano i tipi e, più ancora, si schizzano macchiette. Direi che si tratti di una farsa musicale napoletana piccamente 'bergamascata', nella quale, più che dar vita musicale ai personaggi, si dà un ritmo musicale all'azione; quasi a immettere in un giro ritmico gli attori appena sbalzati melodicamente. Insomma una gara di cantanti messi in moto dall'istintiva spinta della recitazione musicale; un bassorilievo burlesco che vive e si brucia nell'aggressiva teatralità del momento in cui si svolge sulla scena. E c'è da pensare che di questa spinta nascente dalla partitura ne approfittassero talvolta i cantanti per abbandonarsi scenicamente a 'soggetti' eccessivi e volgari: solo ammettendo ciò ci potremo spiegare la ricordata censura della « Gazzetta musicale di Milano » in occasione della catastrofica ripresa scaligera del 1832, quando la farsa fu giudicata un « insipido telaio di scene ora scurrili, ora platealmente goffe, ora anche invereconde ». Dal momento che di scurrilità e inverecondia non c'è davvero ombra nel testo donizettiano, la sentenza tanto arcigna credo che fosse inconsapevolmente diretta, più che all'autore, agli interpreti. Si sa che è questo il pericolo di ogni farsa.

Poiché ho detto che ci troviamo a contatto di una farsa già 'donizettiana', vorrei, concludendo, chiarire meglio il concetto. Quel tono che ho definito donizettiano mi viene infatti suggerito dall'atmosfera sotto sotto umanamente premurosa con cui questa comme-

diola viene calata nel mondo sonoro; in essa atmosfera avverti come Donizetti mantenga sempre un gesto garbatamente canzonatorio ma anche affettuoso verso quei cantanti che, se li parodiava nella sciocca loro proverbiale presunzione, in fondo non poteva fare a meno di amare. E quando, nell'epilogo della vicenda, assisti alla fuga di tutti i comici, giureresti che il giovane Donizetti si sia nascosto al loro fianco, pronto, con loro, a tagliar la corda piantando in asso l'impresario.

Cosa questa che, piú tardi, il maestro effettivamente farà, non appena la maggior fama e il benessere glielo consentiranno.

GUGLIELMO BARBLAN

APPENDICE

I 20 VOLUMI DELL'ACCADEMIA CHIGIANA
PER LE « SETTIMANE MUSICALI SENESI »

INDICI PER AUTORI E PER SOGGETTI
DEI VOLUMI I-XX

a cura di MARIO FABBRI

Le « Settimane Musicali Senesi » raggiungono col 1963 l'ambito traguardo della *ventesima* edizione; e lo stesso numero *venti* sigla il volume che l'Accademia Musicale Chigiana ha anche quest'anno voluto patrocinare, quale importante complemento alle manifestazioni artistiche del Festival senese.

Per « solennizzare » in forma degna, la non trascurabile tappa del ventesimo *Numero Unico*, avevamo in un primo tempo pensato di stendere un apposito articolo, tramite cui il lettore fosse messo in grado sia di misurare il coraggioso sforzo compiuto dall'Istituzione senese anche nel campo della pubblicazione di studi musicologici, sia di comprendere i preziosi meriti e l'efficace validità che tali volumi racchiudono.

Ma il successivo pensiero, secondo cui sarebbe stato assai facile cadere in una forma letteraria di tipo « celebrativo » — con il classico tono di circostanza e un tantino esagerato (che quasi sempre accompagna e contraddistingue gli scritti del genere) — ci mise addosso una paura birbona...

È per questo che, senza tante storie, abbiamo scelto un tipo di « celebrazione » che potrà forse indurre quei pochi superstiti amanti dei lunghi « elogi », di settecentesca memoria, ad accusarci di soverchia freddezza, ma che — ne siamo certi — troverà nella stragrande maggioranza degli studiosi una viva adesione; per « solennizzare » il ventesimo *Numero Unico*, infatti, niente ci è parso più opportuno e fruttuoso della pubblicazione, nuda e cruda, dell'elenco esatto dei venti volumi sinora èditi, con i relativi indici per Autori e per Soggetti.

In fondo, la *celebrazione* scappa fuori lo stesso, proprio da quegli scarni e sintetici elenchi, soprattutto quando si sappia scorgere, oltre la validità di molte « firme » presenti, l'importanza considerevole di parecchi studi, con i quali è stato possibile dissodare un terreno, spesso vergine e arduo, per scoprire non di rado autentici tesori.

AVVERTENZA - Per una rapida e precisa consultazione degli *Indici*, si tenga presente quanto segue: l'*INDICE PER AUTORI* reca, dopo il titolo di ogni saggio, una « sintesi numerica » — esempio: VIII (1951) — (con la quale si rimanda all'*ELENCO DEI NUMERI UNICI*), seguita dall'indicazione delle pagine « estreme » (principio e fine), relative al saggio stesso. L'*INDICE PER SOGGETTI* rimanda, a sua volta, all'*INDICE PER AUTORI*; a questo scopo, per rendere assai rapida l'individuazione del saggio che interessa, è stata messa accanto al nome dell'autore — *quando questi sia « presente » con più di un contributo* — una piccola lettera alfabetica entro parentesi, la quale trova riscontro nell'*INDICE PER AUTORI*, immediatamente prima del titolo di ogni studio. Inoltre, sempre nell'*INDICE PER SOGGETTI*, si è ritenuto opportuno segnalare, entro parentesi quadrate, l'anno a cui risale la redazione del saggio: questo, per avere subito un'informazione circa l'« anzianità » dell'elaborato.

ELENCO DEI NUMERI UNICI

- I (1939) - *Antonio Vivaldi - Note e documenti sulla vita e sulle opere*, Siena, Ed. a cura dell'Accademia Musicale Chigiana, 1939 [1 vol. di pagg. 75].
- II (1940) - *Gli Scarlatti (Alessandro - Francesco - Pietro - Domenico - Giuseppe) - Note e documenti sulla vita e sulle opere*, Siena, Ticci, 1940 [1 vol. di pagg. 92].
- III (1941) - *La scuola veneziana (secoli XVI-XVIII) - Note e documenti*, Siena, Ticci, 1941 [1 vol. di pagg. 94].
- IV (1942) - *G. B. Pergolesi (1710-1736) - Note e documenti*, Siena, Ticci, 1942 [1 vol. di pagg. 102].
- V (1948) - *B. Galuppi detto « Il Buranello » (1706-1785) - Note e documenti*, Siena, Ticci, 1948 [1 vol. di pagg. 77].
- VI (1949) - *La rivendicazione di Antonio Vivaldi* [testo della conferenza tenuta da A. BRUERS nel decennale delle « Settimane Musicali Senesi »: 1939-1949], Siena, Ticci, 1949 [1 vol. di pagg. 32].
- VII (1950) - *Goethe e Cimarosa, con un'appendice di note bibliografiche* [di F. SCHLITZER], Siena, Ticci, 1950 [1 vol. di pagg. 75].
- VIII (1951) - *Giuseppe Verdi*, Siena, Ticci, 1951 [1 vol. di pagg. 119].

- IX (1952) - *Tommaso Traetta, Leonardo Leo, Vincenzo Bellini - Notizie e documenti raccolti da F. Schlitzer*, Siena, Ticci, 1952 [1 vol. di pagg. 88].
- X (1953) - *La scuola romana: G. Carissimi - A. Cesti - M. Marazzoli*, Siena, Ticci, 1953 [1 vol. di pagg. 106].
- XI (1954) - *Musicisti toscani* [1°], Siena, Ticci, 1954 [1 vol. di pagg. 78].
- XII (1955) - *Musicisti toscani* [2°], Siena, Ticci, 1955 [1 vol. di pagg. 81].
- XIII (1956) - *Musicisti della scuola emiliana*, Siena, Ticci, 1956 [1 vol. di pagg. 130].
- XIV (1957) - *Immagini esotiche nella musica italiana*, Siena, Ticci, 1957 [1 vol. di pagg. 123].
- XV (1958) - *Musicisti lombardi ed emiliani*, Siena, Ticci, 1958 [1 vol. di pagg. 156].
- XVI (1959) - *Musicisti piemontesi e liguri*, Siena, Ticci, 1959 [1 vol. di pagg. 119].
- XVII (1960) - *I grandi anniversari del 1960 e la musica sinfonica e da camera nell'Ottocento in Italia*, Siena, Ticci, 1960 [1 vol. di pagg. 177].
- XVIII (1961) - *Volti musicali di Falstaff*, Siena, Ticci, 1961 [1 vol. di pagg. 110].
- XIX (1962) - *Musiche italiane rare e vive da Giovanni Gabrieli a Giuseppe Verdi*, Siena, Ticci, 1962 [1 vol. di pagg. 317].
- XX (1963) - *Le celebrazioni del 1963 e alcune nuove indagini sulla musica italiana del XVIII e XIX secolo*, Firenze, Olschki, 1963 [1 vol. di pagg. X+260].

INDICE PER AUTORI

- ALLORTO R. — (a) - *Alessandro Stradella e la Cantata a tre per il SS. Natale*, XIII (1956), 91-96.
— — (b) - *Malìa di terre lontane*, XIV (1957), 17-23.
— — (c) - *La Sonata a uno e più strumenti in Italia: spunti critici*, XIX (1962), 45-57.
ALTMANN W. - *Catalogo tematico delle opere a stampa di A. Vivaldi, delle edizioni moderne e delle trascrizioni*, III (1941), 65-73.
BARBLAN G. — (a) - *Francesco Antonio Bonporti*, III (1941), 81-85.
— — (b) - *Giovanni Giuseppe Cambini* [breve nota], XI (1954), 15-16.
— — (c) - *Presagio di gloria e ombra di mestizia ne « La Falce » di Alfredo Catalani*, XI (1954), 65-71.
— — (d) - *Agostino Agazzari*, XII (1955), 43-49.
— — (e) - *Francesco Geminiani*, XII (1955), 50-53.
— — (f) - *Un concerto in « tre stili » di Francesco Geminiani*, XIV (1957), 51-55.
— — (g) - *Sulle tracce di un'espressione musicale « padana »*, XV (1958), 9-17.
— — (h) - *Sanmartini e la scuola sinfonica milanese*, XV (1958), 21-40.
— — (i) - *Franchino Gaffurio musico-umanista*, XV (1958), 41-49.
— — (l) - *Un personaggio di Cervantes nel melodramma italiano:*

- « *Il Furioso all'Isola di San Domingo* » [di Donizetti], **XV** (1958), 85-94.
- — (m) - *Ansia preromantica in Gaetano Pugnani*, **XVI** (1959), 17-26.
- — (n) - *Il « Giovedì grasso » e gli svaghi « farsaioli » di Donizetti*, **XVI** (1959), 109-114.
- — (o) - *Le due vite artistiche di Antonio Bazzini*, **XVII** (1960), 45-50.
- — (p) - *Un ignoto omaggio di Francesco Geminiani ad Arcangelo Corelli*, **XIX** (1962), 35-41.
- — (q) - *Giuseppe Ferlendis virtuoso bergamasco e il suo Concerto per oboe in Fa Maggiore*, **XIX** (1962), 267-278.
- — (r) - *Una donizettiana farsa di costume: « Le Convenienze e le inconvenienze teatrali »*, **XX** (1963), 217-232.
- BECHERINI B. — (a) - *Dalla Frottola al Madrigale cinquecentesco: Francesco Corteccia - Marco da Gagliano*, **XII** (1955), 10-19.
- — (b) - *Dal « Barocco » all'oratorio di Giovanni Bononcini*, **XIII** (1956), 97-110.
- — (c) - *Dal teatro alla produzione sinfonica di Riccardo Zandonai*, **XIV** (1957), 87-99.
- — (d) - *Bibliografia delle opere di Pietro Antonio Locatelli*, **XV** (1958), 71-77.
- — (e) - *Un musicista italiano del XVIII secolo: Giovan Battista Somis*, **XVI** (1959), 7-15.
- — (f) - *La vita musicale fiorentina del XIX secolo e la scuola di Giuseppe Buonamici*, **XVII** (1960), 81-92.
- — (g) - *Uno sguardo alla produzione vocale da camera di Antonio Lotti*, **XIX** (1962), 223-231.
- BERNARDINI-MARZOLLA U. - *Il mecenatismo e la musica*, **XIII** (1956), 119-130.
- BIELLA G. - *Un musicista milanese del Seicento: Michel Angelo Grancini*, **XV** (1958), 79-83.
- BONACCORSI A. — (a) - *Domenico Puccini (1771-1815)*, **XI** (1954), 23-36.
- — (b) - *Intorno all'esecuzione delle musiche dell'« Ars Nova »*, **XII** (1955), 5-9.
- — (c) - *I manoscritti vivaldiani di Dresda*, **XIV** (1957), 115-123.

- — (d) - *Antonio Salieri e il suo « Falstaff, ossia Le Tre burle »*, XVIII (1961), 23-38.
- — (e) - *Il concerto*, XIX (1962), 59-83.
- — (f) - *Filippo Manfredi*, XIX (1962), 289-291.
- — (g) - *Luigi Boccherini e il quartetto*, XIX (1962), 301-306.
- — (h) - *Giovanni Platti (precisazioni sul Settecento)*, XX (1963), 66-72.
- BOTTENHEIM S. A. M. - *La musica di Verdi in Olanda*, VIII (1951), 103-104.
- BRUERS A. — (a) - *La rivendicazione di Antonio Vivaldi* [discorso commemorativo per il decennale delle « Settimane Musicali Senesi »], VI (1949), 7-27.
- — (b) - *Giacomo Carissimi*, X (1953), 9-24.
- BRUNI M. — (a) - *Vocalità solistica in Vivaldi*, XV (1958), 143-156.
- — (b) - *Precedenti e inizi della moderna rinascita vivaldiana*, XVII (1960), 173-177.
- — (c) - *Lecture vivaldiane: « Arsilda Regina di Ponto »*, XVIII (1961), 95-110.
- CAFFARELLI F. - *Opera omnia di G. B. Pergolesi*, IV (1942), 57-62.
- CAPPONI P. - *Marco Marazzoli e l'oratorio « Cristo e i Farisei »*, X (1953), 101-106.
- CAPRI A. - *Lineamenti della personalità di Respighi*, XIV (1957), 77-85.
- CASELLA A. — (a) - *Le composizioni sacre e vocali di Antonio Vivaldi*, I (1939), 15-22.
- — (b) - *Le musiche vocali e strumentali* [di Alessandro e Domenico Scarlatti], II (1940), 20-22.
- CAVICCHI A. - *Una sinfonia inedita di Arcangelo Corelli nello stile del concerto grosso venticinque anni prima dell'Opera VI*, XX (1963), 43-55.
- CERVELLI L. - *Attualità di Giovanni Animuccia*, XII (1955), 20-24.
- COGNI G. - *Gli scritti senesi di Richard Wagner*, XX (1963), 116-123.
- CONFALONIERI G. — (a) - *Luigi Cherubini (due anni: 1809-1810)*, XI (1954), 37-43.
- — (b) - *Immagini esotiche nella musica italiana*, XIV (1957), 7-16.

- — (c) - *Nota su « Varrone e Perricca » di Alessandro Scarlatti*, XIV (1957), 39-49.
- — (d) - *Cherubini autore sacro*, XVII (1960), 33-42.
- — (e) - *Vittorio Maria Vanzo*, XVII (1960), 133-141.
- — (f) - *Ettore Pozzoli*, XVII (1960), 145-151.
- — (g) - *Avventure di una partitura rossiniana: l'« Adina ovvero Il Califfo di Bagdad »*, XX (1963), 206-216.
- DAGNINO E. - *Un codice sconosciuto di Benedetto Marcello*, III (1941), 49-50.
- DAMERINI A. — (a) - *« La Mortè di S. Giuseppe »* [di Pergolesi], IV (1942), 63-70. Riprodotto anche in: XVII (1960), 9-15, col titolo seguente: *Nel centocinquantesimo [sic: per 250°] anniversario della nascita di G. B. Pergolesi: Nota su l'oratorio « La Morte di S. Giuseppe »*.
- — (b) - *Le musiche di antichi maestri toscani* (Jacopo Peri - Francesca Caccini - Francesco Maria Veracini), XI (1954), 9-14.
- — (c) - *Di alcuni maestri toscani* (Alessandro Melani - Azzolino della Ciaja - L'« Aplauso musicale » di Bernardo Pasquini - I « Pensieri » di Giovammaria Casini), XII (1955), 27-38.
- — (d) - *L'atto di nascita di Antonio Sacchini*, XII (1955), 42.
- — (e) - *Luca Antonio Predieri e il suo « Stabat »*, XIII (1956), 31-42.
- — (f) - *Significato di Boccherini*, XIV (1957), 25-38.
- — (g) - *Giuseppe Gazzaniga e Giovanni Simone Mayr*, XIV (1957), 57-62.
- — (h) - *La sonata di Giovanni Battista Vitali*, XV (1958), 61-69.
- — (i) - *I quartetti di Felice Giardini*, XVI (1959), 41-49.
- — (l) - *Ricordo di Antonio Scontrino*, XVII (1960), 101-107.
- — (m) - *Giovanni Bononcini e le sue « Arie per Basso col Violoncello »*, XIX (1962), 233-235.
- — (n) - *Giuseppe Antonio Brescianello e un suo Concerto a tre sconosciuto*, XIX (1962), 253-256.
- — (o) - *Giovanni Maria Artusi e alcune sue opere teoriche*, XX (1963), 9-14.
- DAMILANO P. - *Il « Planctus Marie » di Cividale*, XX (1963), 137-144.

- DARDO G. L. - *Domenico Dragonetti « il patriarca dei contrabassi »*, XX (1963), 73-85.
- DELLA CORTE A. — (a) - *Incontro a Venezia di Vivaldi con Uffenbach*, XVI (1959), 115-119.
- — (b) - *La comicità e la musica. Saggio bibliografico e critico*, XVIII (1961), 7-22.
- DESDERI E. — (a) - *Giovanni Battista Martini (1706-1784)*, XIII (1956), 43-47.
- — (b) - *Il concerto in Fa Maggiore, la sinfonia a 4 e il « Don Chisciotte » di Giov. Batt. Martini*, XIII (1956), 49-51.
- FABBRI M. — (a) - *Giacomo Antonio Perti*, XV (1958), 133-140.
- — (b) - *Due musicisti genovesi alla corte granducale medicea: Giovanni Maria Pagliardi e Martino Bitti*, XVI (1959), 79-94.
- — (c) - *Le musiche di Alessandro Scarlatti « per il tempo di penitenza e di tenebre » (Il manoscritto N° 443 dell'Accademia Filarmonica di Bologna)*, XVII (1960), 17-32.
- — (d) - *Francesco Feroci nella scuola organistica fiorentina del XVIII secolo*, XIX (1962), 145-160.
- — (e) - *Francesco Zannetti musicista volterrano « dall'estro divino »*, XIX (1962), 161-182.
- — (f) - *Alessandro Felici il terzo maestro di Luigi Cherubini*, XIX (1962), 183-194.
- — (g) - *Uno sconosciuto allievo di Giovan Marco Rutini: Giuseppe Buccioni*, XIX (1962), 195-203.
- — (h) - *Un'ignota composizione di un ignoto musicista del Settecento: lo « Stabat Mater » di Lorenzo P. Bonsi*, XIX (1962), 243-251.
- — (i) - *Sei duetti per 2 violoncelli di Felice Giardini in un dimenticato manoscritto viennese*, XIX (1962), 257-265.
- — (l) - *A colloquio con Guido Chigi Saracini*, XX (1963), VII-X.
- — (m) - *La vera data di nascita di Ottavio Rinuccini*, XX (1963), 15-17.
- — (n) - *Tredici ignote composizioni attribuite a Corelli in due manoscritti di Firenze e di Assisi*, XX (1963), 23-42.
- — (o) - *Le acute censure di Francesco M. Veracini a « L'Arte della Fuga » di Francesco Geminiani*, XX (1963), 155-194.

- — (p) - *Incontro con Ferdinando Rutini il dimenticato figlio musicista del « primo maestro di Mozart »*, XX (1963), 195-205.
- — (q) - *I 20 volumi dell'Accademia Chigiana per le « Settimane Musicali Senesi » - Indici per autori e per soggetti dei volumi I-XX*, XX (1963), 235-255.
- FANO F. - *Uno sguardo su la vita e l'opera di Simone Mayr, maestro di Donizetti*, XX (1963), 86-94.
- FANO G. A. - *L'arte di Giuseppe Martucci*, XVII (1960), 109-118.
- FRAGAPANE P. - M. Bitti - R. Mei - *Suor I. Leonarda*, XVI (1959), 95-97.
- GALLICO C. - *Musica vocale da camera in Italia nell'età barocca*, XIX (1962), 85-95.
- GALLO R. - *L'atto di morte di Antonio Vivaldi*, III (1941), 58-59.
- GHISI F. — (a) - *Aspetti vocali e strumentali della scuola bolognese secentesca: G. B. Mazzaferata - Giuseppe Torelli*, XIII (1956), 23-30.
- — (b) - *Giovanbattista e Lorenzo Somis musicisti piemontesi*, XX (1963), 56-65.
- GLINSKI M. - *Verdi e la Polonia*, VIII (1951), 93-101.
- HAUER G. - *Luigi Boccherini il classico italiano della musica*, XII (1955), 64-72.
- HERMET A. - *Verdi e la civiltà germanica*, VIII (1951), 9-26.
- HUSSEY D. - *Verdi in England*, VIII (1951), 27-36.
- KENTON E. F. - *Lo stile tardo di Giovanni Gabrieli*, XIX (1962), 9-34.
- LA MORGIA M. - *Giovanni Rinaldi: indicazioni per lo studio di un musicista da « riscoprire »*, XVII (1960), 61-67.
- LUALDI A. - *Agostino Steffani diplomatico per forza (1654-1728)*, XIX (1962), 129-143.
- LUCIANI S. A. — (a) - *I concerti [di Vivaldi]*, I (1939), 27-31.
- — (b) - *Notizie biografiche - Testimonianze [su Vivaldi]*, I (1939), 33-43.
- — (c) - *Il « Trionfo dell'onore » [di A. Scarlatti]*, II (1940), 12-14.
- — (d) - *La famiglia Scarlatti*, II (1940), 23-27.
- — (e) - *Curiosità scarlattiane*, II (1940), 43-55.
- — (f) - *Domenico Scarlatti*, II (1940), 57-60.

- — (g) - *Andrea e Giovanni Gabrieli* [nota biografica], III (1941), 11-13.
- — (h) - *Un concerto di Vivaldi attribuito a Marcello*, III (1941), 63-64.
- — (i) - *Il presidente de Brosses e Pergolesi*, IV (1942), 42-47.
- — (l) - « *Il Geloso schernito* » [di Pergolesi], IV (1942), 71-75.
- — (m) - *Claudio Saracini*, XI (1954), 17-22.
- LUIN E. I. — (a) - *Sulla vita e sulle opere di Antonio Caldara*, III (1941), 39-48.
- — (b) - *La fama di Pergolesi all'estero*, IV (1942), 50-56.
- — (c) - *Le opere di Galuppi all'estero*, V (1948), 39-46.
- MALIPIERO G. F. - *La prima e la seconda « pratica » di Claudio Monteverdi*, III (1941), 19-24.
- MALIPIERO R. - *Ricordo di Alfredo Casella*, XVI (1959), 65-75.
- MARIANI R. — (a) - *Socialità del personaggio mascagnano*, XII (1955), 77-81.
- — (b) - *Noterella su G. Sarti*, XIII (1956), 53-58.
- — (c) - *Il gusto di Luigi Mancinelli*, XVII (1960), 93-99.
- MELICA A. - *Due operine di Rossini* [« *L'Inganno felice* » e « *L'Occasione fa il ladro* »], XIII (1956), 59-66.
- MISCHIATI O. - *L'arte organistica in Emilia*, XV (1958), 97-115 [redatto in collaborazione con L. F. TAGLIAVINI].
- MOMPELLIO F. — (a) - *Giacomo Puccini, « Le Willis » e un concorso*, XI (1954), 73-78.
- — (b) - *Il quinto concerto di Paganini*, XVI (1959), 99-105.
- — (c) - *Marco Enrico Bossi compositore*, XVII (1960), 119-131.
- — (d) - *Il Glareano e il suo « Dodekachordon »*, XX (1963), 3-8.
- MONTEROSSO R. - *Medaglioni di musicisti lombardi* [Andrea Zani e Giovanni Legrenzi], XV (1958), 51-60.
- MORTARI V. — (a) - *L'« Olimpiade » e il teatro musicale di Antonio Vivaldi*, I (1939), 23-26.
- — (b) - *Considerazioni sul « Trionfo dell'onore » di Alessandro Scarlatti*, II (1940), 15-19.
- — (c) - *Il « Flaminio »* [di Pergolesi], IV (1942), 11-16.
- PAOLI R. — (a) - *Giovanni Carlo Maria Clari*, XII (1955), 39-41.
- — (b) - *Sulla « Juditha Triumphans » di Vivaldi*, XIII (1956), 113-118.

- — (c) - *Genialità di Cimarosa*, XIV (1957), 71-75.
- — (d) - *La lirica da camera di Blangini*, XVI (1959), 35-40.
- PETIT P. - *Verdi et la France*, VIII (1951), 37-47.
- PETROBELLI P. L. - *Per l'edizione critica di un concerto tartiniano (D.21)*, XIX (1962), 97-128.
- PIRROTTA N. - *Tre capitoli su Cesti (L'opera italiana prima di Cesti - L'« Orontea » - Cesti nell'epistolario di Salvator Rosa)*, X (1953), 27-79.
- RAABE F. - *Galuppi compositore di musica strumentale*, V (1948), 57-59.
- RINALDI M. — (a) - *Missione storica di Giovanni Battista Viotti*, XVI (1959), 27-34.
- — (b) - *Il sogno di Giovanni Sgambati*, XVII (1960), 69-80.
- ROGNONI L. - *Leone Sinigaglia*, XVI (1959), 57-64.
- ROLANDI U. — (a) - *Opere ed oratorii di Antonio Vivaldi*, I (1939), 60-64.
- — (b) - *Opere, oratori e cantate di Domenico Scarlatti - Opere di Giuseppe Scarlatti*, II (1940), 85-88.
- — (c) - *Le opere teatrali di Francesco Cavalli (saggio di bibliografia dei libretti)*, III (1941), 15-18.
- — (d) - *Opere ed oratorii di G. B. Bassani (nota bibliografica)*, III (1941), 32-34.
- — (e) - *Il « Teatro alla moda » di B. Marcello e le sue propaggini*, III (1941), 51-57.
- — (f) - *Contributo alla bibliografia di libretti e di esecuzioni d'opere pergolesiane*, IV (1942), 77-87.
- — (g) - *Galuppiana [note e documenti inediti]*, V (1948), 47-55.
- — (h) - *Versioni e traduzioni di libretti verdiani (saggio bibliografico)*, VIII (1951), 109-119.
- RONCAGLIA G. — (a) - *La scuola musicale modenese*, XIII (1956), 69-82.
- — (b) - *Orazio Vecchi e « Le Veglie di Siena »*, XIII (1956), 83-89.
- — (c) - *Domenico Scarlatti nel 2° centenario della sua morte*, XIV (1957), 63-69.
- — (d) - *L'oratorio di Lorenzo Perosi*, XIV (1957), 103-107.
- — (e) - *Il « Transitus animae » e « Il Giudizio universale » di Lorenzo Perosi*, XIV (1957), 109-113.

- — (f) - *Antonio Maria Bononcini e il suo « Stabat Mater »*, XV (1958), 117-125.
- — (g) - *Antonio Maria Pacchioni (1654-1738)*, XV (1958), 127-131.
- — (h) - *L'orchestra di Perosi*, XVI (1959), 51-56.
- — (i) - « *I Due Baroni* » di *Domenico Cimarosa*, XVII (1960), 159-171.
- — (l) - *Annotazioni sul « Falstaff » di Verdi*, XVIII (1961), 69-92.
- — (m) - *La religiosità di Verdi, il suo « Te Deum » e lo « Stabat Mater »*, XIX (1962), 205-219.
- — (n) - *Giovanni Giuseppe Cambini quartettista*, XIX (1962), 293-299.
- — (o) - « *Il Natale del Redentore* » di *Lorenzo Perosi*, XIX (1962), 309-317.
- — (p) - *Il « Requiem » di Verdi*, XX (1963), 95-115.
- — (q) - *Ricordo di Pietro Mascagni*, XX (1963), 124-133.
- RONGA L. - *Alessandro Scarlatti*, II (1940), 29-42.
- RUDGE O. — (a) - *Catalogo tematico delle opere strumentali di Antonio Vivaldi, esistenti nella Biblioteca Nazionale di Torino*, I (1939), 48-59.
- — (b) - *In margine ai mss. vivaldiani*, III (1941), 60-62.
- — (c) - *Opere vocali attribuite a Antonio Vivaldi nella R. Biblioteca Nazionale di Torino [catalogo tematico] - Catalogo [tematico] di alcuni microfilm di Mss. e stampe vivaldiane esistenti nella Bibl. dell'Accademia Chigiana, provenienti da biblioteche estere*, III (1941), 74-80 [gli stessi cataloghi, ma non tematici, erano stati inseriti in: I (1939), 65-72].
- — (d) - *Manoscritti di opere di Galuppi a Genova*, V (1948), 73-75.
- SANDELEWSKI W. - *Giuseppe Contin*, XVII (1960), 153-155.
- SANTI P. - *Giovanni Bottesini (Crema 22 dicembre 1821 - Parma 7 luglio 1889)*, XVII (1960), 51-60.
- SARTORI C. — (a) - *Contributo a un catalogo delle opere teatrali di Alessandro Scarlatti, esistenti nelle biblioteche italiane*, II (1940), 63-84 [redatto in collaborazione con E. ZANETTI].
- — (b) - *Le opere buffe di Galuppi*, V (1948), 69-71.

- — (c) - *Giovan Battista Lulli, italiano suo malgrado*, XII (1955), 54-59.
- — (d) - *Pietro Nardini violinista dell'amore*, XII (1955), 60-63.
Riprodotta anche, con identico titolo, in: XIX (1962), 283-287.
- SCHENK E. - *Otto Nicolai e le sue « Vispe comari di Windsor »*, XVIII (1961), 39-67.
- SCHLITZER F. — (a) - *La leggenda d'amore di G. B. Pergolesi*, IV (1942), 35-41.
- — (b) - *Le opere di Baldassarre Galuppi a Napoli (Documenti inediti)*, V (1948), 29-37.
- — (c) - *Goethe e Cimarosa - Appendice (Note bio-bibliografiche)*, VII (1950), 9-64 e 67-73.
- — (d) - *Verdi a Londra nel 1847 - Il « Requiem » a Londra (1875)*, VIII (1951), 61-79 e 81-85.
- — (l) - *Momenti inediti della vita di Luigi Cherubini - Note in* IX (1952), 9-52.
- — (f) - *Notizie di Leonardo Leo*, IX (1952), 55-60.
- — (g) - *Cimeli belliniani - « La Sonnambula » - « Norma »*, IX (1952), [61]-88.
- — (h) - *Fortuna dell'« Orontea »* [di M. A. Cesti], X (1953), 81-92.
- — (i) - *Una lettera inedita di A. Cesti e un frammento di lettera inedita di Salvator Rosa*, X (1953), 93-98.
- — (l) - *Momenti inediti della vita di Luigi Cherubini - Note in margine ad un libro di G. Confalonieri*, XI (1954), 45-53.
- — (m) - *Il libretto e i librettisti del « Pigmalione » di L. Cherubini*, XI (1954), 55-60.
- — (n) - *Vecchie cronache teatrali: Un crescendo di fischi alla « prima » del « Crescendo » di Cherubini*, XI (1954), 61-64.
- SELDEN-GOTH G. - *Goethe e Busoni*, XII (1955), 73-76.
- SZABOLCSI B. - *Verdi e l'Ungheria*, VIII (1951), 105-108.
- TAGLIAVINI L. F. — (a) - *La scuola musicale bolognese*, XIII (1956), 9-22.
- — (b) - *L'arte organistica in Emilia*, XV (1958), 97-115 [redatto in collaborazione con O. MISCHIATI].
- TERNI C. — (a) - *Ricordo di Jehan Titelouze*, XX (1963), 18-22.
- — (b) - *« Stile e armonie » di Alessandro Scarlatti per un dramma liturgico*, XX (1963), 145-154.

- TORREFRANCA F. - *Le sonate di Giovanni Platti - Le sonate per cembalo del Buranello*, III (1941), 86-91.
- VAN DER LINDEN A. - *Les « premières » d'« Aïda » et d'« Othello » [de Verdi] en Belgique*, VIII (1951), 87-92.
- VATIELLI F. - *Giuseppe Torelli*, III (1941), 25-31.
- VERDONE M. - *Goldoni e Galuppi*, V (1948), 61-67.
- WALKER F. - *Verdi a Vienna (con lettere inedite)*, VIII (1951), 49-60.
- ZANETTI E. — (a) - *Contributo a un catalogo delle opere teatrali di Alessandro Scarlatti, esistenti nelle biblioteche italiane*, II (1940), 63-84 [redatto in collaborazione con C. SARTORI].
- — (b) - *Il « Guglielmo d'Aquitania » [di Pergolesi]*, IV (1942), 17-27.
- — (c) - *Contributo a una bibliografia della musica di G. B. Pergolesi*, IV (1942), 89-100.

INDICE PER SOGGETTI

- AGAZZARI *Agostino* - Vedi: BARBLAN G. (d) [1955].
 ANIMUCCIA *Giovanni* - Vedi: CERVELLI L. [1955].
 ARS NOVA (Musica nel periodo dell') - Vedi: BONACCORSI A. (b) [1955].
 ARTUSI *Giovanni Maria* - Vedi: DAMERINI A. (o) [1963].
 BAROCCO (Musica nel periodo) - Vedi: GALLICO C. [1962].
 BASSANI *Giovanni Battista* - Vedi: ROLANDI U. (d) [1941].
 BAZZINI *Antonio* - Vedi: BARBLAN G. (o) [1960].
 BELLINI *Vincenzo* - Vedi: SCHLITZER F. (g) [1952].
 BITTI *Martino* - Vedi: FABBRI M. (b) [1959]; FRAGAPANE P. [1959].
 BLANGINI *Felice* - Vedi: PAOLI R. (d) [1959].
 BOCCHERINI *Luigi* - Vedi: HAUER G. [1955]; DAMERINI A. (f) [1957]; BONACCORSI A. (g) [1962].
 BOLOGNA (Musica a) - Vedi: GHISI F. (a) [1956]; TAGLIAVINI L. F. (a) [1956].
 BONONCINI *Antonio Maria* - Vedi: RONCAGLIA G. (f) [1958].
 BONONCINI *Giovanni* - Vedi: BECHERINI B. (b) [1956]; DAMERINI A. (m) [1962].
 BONPORTI *Francesco Antonio* - Vedi: BARBLAN G. (a) [1941].
 BONSI *Lorenzo Pio* - Vedi: FABBRI M. (b) [1962].
 BOSSI *Marco Enrico* - Vedi: MOMPELLIO F. (c) [1960].

- BOTTESINI *Giovanni* - Vedi: SANTI P. [1960].
- BRESCIANELLO *Giuseppe Antonio* - Vedi: DAMERINI A. (n) [1962].
- BUCCIONI *Giuseppe* - Vedi: FABBRI M. (g) [1962].
- BUONAMICI *Giuseppe* - Vedi: BECHERINI B. (f) [1960].
- BUSONI *Ferruccio* - Vedi: SELDEN-GOTH G. [1955].
- CACCINI *Francesca* - Vedi: DAMERINI A. (b) [1954].
- CALDARA *Antonio* - Vedi: LUIN E. I. [1941].
- CAMBINI *Giovanni Giuseppe* - Vedi: BARBLAN G. (b) [1954];
RONCAGLIA G. (n) [1962].
- CARISSIMI *Giacomo* - Vedi: BRUERS A. (b) [1953].
- CASELLA *Alfredo* - Vedi: MALIPIERO R. [1959].
- CASINI *Giovanni Maria* - Vedi: DAMERINI A. (c) [1955].
- CATALANI *Alfredo* - Vedi: BARBLAN G. (c) [1954].
- CAVALLI *Francesco* - Vedi: ROLANDI U. (c) [1941].
- CESTI *Marco Antonio* - Vedi: PIRROTTA N. [1953]; SCHLITZER F.
(b), (i) [1953].
- CHERUBINI *Luigi* - Vedi: CONFALONIERI G. (a) [1954]; SCHLITZER
F. (l), (m), (n) [1954]; CONFALONIERI G. (d) [1960]; FABBRI
M. (f) [1962].
- CHIGI-SARACINI *Guido* - Vedi: FABBRI M. (l) [1963].
- CIAJA (della) *Azzolino Bernardino* - Vedi: DAMERINI A. (c) [1955].
- CIMAROSA *Domenico* - Vedi: SCHLITZER F. (c) [1950]; PAOLI R.
(c) [1957]; RONCAGLIA G. (i) [1960].
- CLARI *Giovanni Carlo Maria* - Vedi: PAOLI R. (a) [1955].
- COMICO (nella musica) - Vedi: DELLA CORTE A. (b) [1961].
- CONCERTO (Il) - Vedi: BONACCORSI A. (e) [1962].
- CONTIN *Giuseppe* - Vedi: SANDELEWSKI W. [1960].
- CORELLI *Arcangelo* - Vedi: BARBLAN G. (p) [1962]; CAVICCHI A.
[1963]; FABBRI M. (n) [1963].
- CORTECCIA *Francesco* - Vedi: BECHERINI B. (a) [1955].
- DONIZETTI *Gaetano* - Vedi: BARBLAN G. (l) [1958], (n) [1959],
(r) [1963].
- DRAGONETTI *Domenico* - Vedi: DARDO G. L. [1963].
- DRAMMA LITURGICO (secolo XIII) - Vedi: DAMILANO P. [1963].
- EMILIA (La musica nell') - Vedi: MISCHIATI O. [1958] (in colla-
borazione con TAGLIAVINI L. F.).

- ESOTISMO (nella musica italiana) - Vedi: ALLORTO R. (b) [1957]; CONFALONIERI G. (b) [1957].
- FELICI *Alessandro* - Vedi: FABBRI M. (f) [1962].
- FERLENDIS *Giuseppe* - Vedi: BARBLAN G. (q) [1962].
- FEROCI *Francesco* - Vedi: FABBRI M. (d) [1962].
- FIRENZE (La musica a) - Vedi: BECHERINI B. (f) [1960]; FABBRI M. (d) [1962].
- GABRIELI *Andrea* - Vedi: LUCIANI S. A. (g) [1941].
- GABRIELI *Giovanni* - Vedi: LUCIANI S. A. (g) [1941]; KENTON E. F. [1962].
- GAFFURIO *Franchino* - Vedi: BARBLAN G. (i) [1958].
- GAGLIANO (da) *Marco* - Vedi: BECHERINI B. (a) [1955].
- GALUPPI *Baldassare* - Vedi: TORREFRANCA F. [1941]; LUIN E. I. (c) [1948]; RAABE F. [1948]; ROLANDI U. (g) [1948]; RUDGE O. (d) [1948]; SARTORI C. (b) [1948]; SCHLITZER F. (b) [1948]; VERDONE M. [1948].
- GAZZANIGA *Giuseppe* - Vedi: DAMERINI A. (g) [1957].
- GEMINIANI *Francesco* - Vedi: BARBLAN G. (e) [1955]; BARBLAN G. (f) [1957]; BARBLAN G. (p) [1962]; FABBRI M. (o) [1963].
- GIARDINI *Felice* - Vedi: DAMERINI A. (i) [1959]; FABBRI M. (i) [1962].
- GLAREANO *Heinrich* - Vedi: MOMPPELLIO F. (d) [1963].
- GOETHE *Wolfgang* - Vedi: SCHLITZER F. (c) [1950]; SELDEN-GOTH G. [1955].
- GOLDONI *Carlo* - Vedi: VERDONE M. [1948].
- GRANCINI *Michel Angelo* - Vedi: BIELLA G. [1958].
- ISABELLA LEONARDA (Suor) *da Novara* - Vedi: FRAGAPANE P. [1959].
- LEGRENZI *Giovanni* - Vedi: MONTEROSSO R. [1958].
- LEO *Leonardo* - Vedi: SCHLITZER F. (f) [1952].
- LOCATELLI *Pietro Antonio* - Vedi: BECHERINI B. (d) [1958].
- LOTTI *Antonio* - Vedi: BECHERINI B. (g) [1962].
- LULLI *Giovanni Battista* - Vedi: SARTORI C. (c) [1955].
- MANCINELLI *Luigi* - Vedi: MARIANI R. (c) [1960].
- MANFREDI *Filippo* - Vedi: BONACCORSI A. (f) [1962].
- MARAZZOLI *Marco* - Vedi: CAPPONI P. [1953].

- MARCELLO *Benedetto* - Vedi: DAGNINO E. [1941]; LUCIANI S. A. (b) [1941]; ROLANDI U. (e) [1941].
- MARTINI *Giovanni Battista* - Vedi: DESDERI E. (a), (b) [1956].
- MARTUCCI *Giuseppe* - Vedi: FANO G. A. [1960].
- MASCAGNI *Pietro* - Vedi: MARIANI R. (a) [1955]; RONCAGLIA G. (q) [1963].
- MAYR *Giovanni Simone* - Vedi: DAMERINI A. (g) [1957]; FANO F. [1963].
- MAZZAFERRATA *Giovanni Battista* - Vedi: GHISI F. (a) [1956].
- MECENATISMO (nella musica) - Vedi: BERNARDINI-MARZOLLA U. [1956].
- MEI *Raimondo* - Vedi: FRAGAPANE P. [1959].
- MELANI *Alessandro* - Vedi: DAMERINI A. (c) [1955].
- MILANO (La musica a) - Vedi: BARBLAN G. (b) [1958].
- MODENA (La musica a) - Vedi: RONCAGLIA G. (a) [1956].
- MONTEVERDI *Claudio* - Vedi: MALIPIERO G. F. [1941].
- NARDINI *Pietro* - Vedi: SARTORI C. (d) [1955].
- NICOLAI *Otto* - Vedi: SCHENK E. [1961].
- ORGANISTICA (Arte) - Vedi: MISCHIATI O. [1958] (in collaborazione con TAGLIAVINI L. F.).
- PACCHIONI *Antonio Maria* - Vedi: RONCAGLIA G. (g) [1958].
- PADANA (Musica) - Vedi: BARBLAN G. (g) [1958].
- PAGANINI *Nicolò* - Vedi: MOMPELLIO F. (b) [1959].
- PAGLIARDI *Giovanni Maria* - Vedi: FABBRI M. (b) [1959].
- PASQUINI *Bernardo* - Vedi: DAMERINI A. (c) [1955].
- PERGOLESİ *Giovanni Battista* - Vedi: DAMERINI A. (a) [1942]; LUCIANI S. A. (i), (l) [1942]; LUIN E. I. (b) [1942]; MORTARI V. (c) [1942]; ROLANDI U. (f) [1942]; SCHLITZER F. (a) [1942]; ZANETTI E. (b), (c) [1942].
- PERI *Jacopo* - Vedi: DAMERINI A. (b) [1954].
- PEROSI *Lorenzo* - Vedi: RONCAGLIA G. (c), (d) [1957]; RONCAGLIA G. (b) [1959]; RONCAGLIA G. (o) [1962].
- PERTI *Giacomo Antonio* - Vedi: FABBRI M. (a) [1958].
- PLATTI *Giovanni* - Vedi: TORREFRANCA F. [1941]; BONACCORSI A. (b) [1963].
- POZZOLI *Ettore* - Vedi: CONFALONIERI G. (f) [1960].
- PREDIERI *Luca Antonio* - Vedi: DAMERINI A. (e) [1956].

- PUCCINI *Domenico* - Vedi: BONACCORSI A. (a) [1954].
 PUCCINI *Giacomo* - Vedi: MOMPPELLIO F. (a) [1954].
 PUGNANI *Gaetano* - Vedi: BARBLAN G. (m) [1959].
 RESPIGHI *Ottorino* - Vedi: CAPRI A. [1957].
 RINALDI *Giovanni* - Vedi: LA MORGIA M. [1960].
 RINUCCINI *Ottavio* - Vedi: FABBRI M. (m) [1963].
 ROSA *Salvator* - Vedi: PIRROTTA N. [1953]; SCHLITZER F. (i) [1953].
 ROSSINI *Gioacchino* - Vedi: MELICA A. [1956]; CONFALONIERI G. (g) [1963].
 RUTINI *Ferdinando* - Vedi: FABBRI M. (p) [1963].
 RUTINI *Giovan Marco* - Vedi: FABBRI M. (g) [1962]; FABBRI M. (p) [1963].
 SACCHINI *Antonio* - Vedi: DAMERINI A. (d) [1955].
 SALIERI *Antonio* - Vedi: BONACCORSI A. (d) [1961].
 SANMARTINI *Giovanni Battista* - Vedi: BARBLAN G. (b) [1958].
 SARACINI *Claudio* - Vedi: LUCIANI S. A. (m) [1954].
 SARTI *Giuseppe* - Vedi: MARIANI R. (b) [1956].
 SCARLATTI *Alessandro* - Vedi: CASELLA A. (b) [1940]; LUCIANI S. A. (c), (e) [1940]; MORTARI V. (b) [1940]; RONGA L. [1940]; SARTORI C. (a) [1940] (in collaborazione con ZANETTI E.); CONFALONIERI C. (c) [1957]; FABBRI M. (c) [1960]; TERNI C. (b) [1963].
 SCARLATTI *Domenico* - Vedi: CASELLA A. (b) [1940]; LUCIANI S. A. (f) [1940]; ROLANDI U. (b) [1940]; RONCAGLIA G. (c) [1957].
 SCARLATTI (Famiglia) - Vedi: LUCIANI S. A. (d) [1940].
 SCARLATTI *Giuseppe* - Vedi: ROLANDI U. (b) [1940].
 SCONTRINO *Antonio* - Vedi: DAMERINI A. (l) [1960].
 SETTECENTO (Musica italiana nel) - Vedi: BONACCORSI A. (b) [1963].
 SGAMBATI *Giovanni* - Vedi: RINALDI M. (b) [1960].
 SINIGAGLIA *Leone* - Vedi: ROGNONI L. [1959].
 SOMIS *Giovanni Battista* - Vedi: BECHERINI B. (e) [1959]; GHISI F. (b) [1963].
 SOMIS *Lorenzo* - Vedi: GHISI F. (b) [1963].
 SONATA (La) - Vedi: ALLORTO R. (c) [1962].

- STEFFANI *Agostino* - Vedi: LUALDI A. [1962].
- STRADELLA *Alessandro* - Vedi: ALLORTO R. (a) [1956].
- TARTINI *Giuseppe* - Vedi: PETROBELLI P. L. [1962].
- TITELOUZE *Jehan* - Vedi: TERNI C. (a) [1963].
- TORELLI *Giuseppe* - Vedi: VATIELLI F. [1941]; GHISI F. (a) [1956].
- TRAETTA *Tommaso* - Vedi: SCHLITZER F. (e) [1952].
- VANZO *Vittorio Maria* - Vedi: CONFALONIERI G. (e) [1960].
- VECCHI *Orazio* - Vedi: RONCAGLIA G. (b) [1956].
- VERACINI *Francesco Maria* - Vedi: DAMERINI A. (b) [1954];
FABBRI M. (o) [1963] (vedi anche: FABBRI M. (n) [1963]).
- VERDI *Giuseppe* - Vedi: BOTTENHEIM S. A. M. [1951]; GLINSKI M. [1951]; HERMET A. [1951]; HUSSEY D. [1951]; PETIT P. [1951]; ROLANDI U. (b) [1951]; SCHLITZER F. (d) [1951]; SZABOLCSI B. [1951]; VAN DER LINDEN A. [1951]; WALKER F. [1951]; RONCAGLIA G. (l) [1961]; RONCAGLIA G. (m) [1962]; RONCAGLIA G. (p) [1963].
- VIOTTI *Giovanni Battista* - Vedi: RINALDI M. (a) [1959].
- VITALI *Giovanni Battista* - Vedi: DAMERINI A. (b) [1958].
- VIVALDI *Antonio* - Vedi: CASELLA A. (a) [1939]; LUCIANI S. A. (b), (c) [1939]; MORTARI V. (a) [1939]; ROLANDI U. (a) [1939]; RÜDGE O. (a) [1939]; ALTMANN W. [1941]; GALLO R. [1941]; LUCIANI S. A. (b) [1941]; RÜDGE O. (b), (c) [1941]; BRUERS A. (a) [1949]; PAOLI R. (b) [1956]; BONACCORSI A. (c) [1957]; BRUNI M. (a) [1958]; DELLA CORTE A. (a) [1959]; BRUNI M. (b) [1960]; BRUNI M. (c) [1961].
- WAGNER *Richard* - Vedi: COGNI G. [1963].
- ZANDONAI *Riccardo* - Vedi: BECHERINI B. (c) [1957].
- ZANI *Andrea* - Vedi: MONTEROSSO R. [1958].
- ZANNETTI *Francesco* - Vedi: FABBRI M. (e) [1962].

INDICE DEL VOLUME

INDICE DEL VOLUME

INTRODUZIONE

MARIO FABBRI - *A colloquio con Guido Chigi Saracini* . . . p. VII

CELEBRAZIONI

FEDERICO MOMPELLIO - <i>Il Glareano e il suo « Dodekachordon »</i> . . .	3
ADELMO DAMERINI - <i>Giovanni Maria Artusi e alcune sue opere teo- riche</i>	9
MARIO FABBRI - <i>La vera data di nascita di Ottavio Rinuccini</i> . . .	15
CLEMENTE TERNI - <i>Ricordo di Jehan Titelouze</i>	18
MARIO FABBRI - <i>Tredici ignote composizioni attribuite a Corelli in due manoscritti di Firenze e di Assisi</i>	23
ADRIANO CAVICCHI - <i>Una sinfonia inedita di Arcangelo Corelli nello stile del concerto grosso venticinque anni prima dell'Opera VI</i>	43
FEDERICO GHISI - <i>Giovanbattista e Lorenzo Somis musicisti pie- montesi</i>	56
ALFREDO BONACCORSI - <i>Giovanni Platti (precisazioni sul Settecento)</i>	66
GIANLUIGI DARDO - <i>Domenico Dragonetti « Il patriarca dei con- trabassi »</i>	73
FABIO FANO - <i>Uno sguardo su la vita e l'opera di Simone Mayr mae- stro di Donizetti</i>	86

GINO RONCAGLIA - <i>Il « Requiem » di Verdi</i>	95
GIULIO COGNI - <i>Gli scritti senesi di Richard Wagner</i>	116
GINO RONCAGLIA - <i>Ricordo di Pietro Mascagni</i>	124

STUDI

DON PIERO DAMILANO - <i>Il « Planctus Marie » di Cividale</i>	137
CLEMENTE TERNI - <i>« Stile e armonie » di Alessandro Scarlatti per un dramma liturgico</i>	145
MARIO FABBRI - <i>Le acute censure di Francesco M. Veracini a « L'Arte della Fuga » di Francesco Geminiani</i>	155
MARIO FABBRI - <i>Incontro con Ferdinando Rutini, il dimenticato fi- glio musicista del « primo maestro di Mozart »</i>	195
GIULIO CONFALONIERI - <i>Avventure di una partitura rossiniana: l'« Adina ovvero Il Califfo di Bagdad »</i>	206
GUGLIELMO BARBLAN - <i>Una donizettiana farsa di costume: « Le Convenienze e le inconvenienze teatrali »</i>	217

APPENDICE

MARIO FABBRI - <i>I 20 volumi dell'Accademia Chigiana per le « Setti- mane Musicali Senesi » - Indici per Autori e per Soggetti dei volumi I-XX</i>	235
---	-----

FINITO DI STAMPARE
PER I TIPI
DELLA TIPOGRAFIA S.T.I.A.V.
IN FIRENZE - SETTEMBRE 1963



